Roosval, Johnny August Emanuel
Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt der Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00997086 4

NA
5060
R6

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES
HEFT XIV

SCHNITZALTÄRE
IN SCHWEDISCHEN KIRCHEN UND MUSEEN
AUS DER WERKSTATT
DES BRÜSSELER BILDSCHNITZERS JAN BORMANN

VON

DR. JOHNNY ROOSVAL
ASSISTENT AM NORDISCHEN MUSEUM IN STOCKHOLM

MIT 61 ABBILDUNGEN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1903

Neben den

«STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE»,

welche so wohlwollende Aufnahme gefunden haben, eröffnen wir hiermit eine neue Serie von kunstgeschichtlichen Abhandlungen unter dem Gesamttitel:

«ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES».

Ebenso wie bei den «Studien zur Deutschen Kunstgeschichte» wird jedes Heft einzeln käuflich sein und die Hefte ohne bestimmten Zwischenraum erscheinen.

Angebote von Arbeiten, welche in den Rahmen dieser beiden Sammlungen passen, auch in französischer Sprache, werden stets willkommen sein.

Die Verlagsbuchhandlung.

SCHNITZALTÄRE
IN SCHWEDISCHEN KIRCHEN UND MUSEEN
AUS DER WERKSTATT
DES BRÜSSELER BILDSCHNITZERS JAN BORMANN

SCHNITZALTÄRE
IN SCHWEDISCHEN KIRCHEN UND MUSEEN
AUS DER WERKSTATT
DES BRÜSSELER BILDSCHNITZERS JAN BORMANN

VON

DR. JOHNNY ROOSVAL
ASSISTENT AM NORDISCHEN MUSEUM IN STOCKHOLM

MIT 61 ABBILDUNGEN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1903

LIBRARY
NOV 2 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

ERRATA.

Pag. 2 Zeile 20 steht MCCCLXVIII für MCCCCLXVIII

Zu	pag.	7	vgl.	Fig.	1
»	»	8	»	»	2
»	»	9	»	»	3
»	»	10	»	»	4, 5, 6.
»	»	11	»	»	7
»	»	12	»	»	8
»	»	14	»	»	9

NA
5060
R6

INHALT.

Seite

Vorwort VII

Schnitzaltäre in Schweden 1

Die Entwicklung des flämischen Schnitzaltars von ca. 1400 bis ca. 1480 . . 4
Zwei Schnitzaltäre in Dijon von J. de Baerza. — Hackendover. — Ternant. — Léau. — Retabel Claude de Villas.

Zwei flämische Schnitzaltäre vom Ende des 15. Jahrh. im Chor des strengnäser Domes. 12
Gheel, Passionsaltar. — Strengnäs. Grosser Passionsaltar «mit dem Knabenkopfe».

Jan Borman 20
Georgsaltar von Löwen. — Güstrow.

Altarwerke in schwedischen Kirchen aus dem Atelier Jan Bormans 27
Villberga und Vesterås. — Vadstena. — Strengnäs. Kirchenmuseum. — Jäder.

Pasquier Borman 40
Heerenthals. — Vesterås' Museum.

Brüsseler Schnitzaltäre in Schweden aus nicht Borman'schen Werkstätten. . 44

Ortsregister. 50

Verzeichnis der Autotypien. 51

VORWORT.

Diese Arbeit enthält einen Teil der Ergebnisse von Studienreisen, die ich in den Jahren 1901—1902 in den schwedischen Landschaften Upland, Södermanland, Vestmanland und Oestergötland ausgeführt habe, teilweise mit Unterstützung der schwedischen Kgl. Akademie für Literatur, Geschichte und Antiquitäten (Kgl. Vitterhets- Historie- och Antikvitätsakademin), zum Zweck «Schnitzaltäre in den Kirchen des Mälartals zu untersuchen und abzubilden». Für vergleichende Untersuchungen habe ich in verschiedenen Orten Belgiens, in Rouen und Dijon in Frankreich, in Wien, Kassel und Güstrow in Mecklenburg die in Betracht kommenden Monumente studiert. Auch für diese Reisen ist ein Teil der Umkosten durch die oben genannte Institution bestritten worden.

Bei einer Publikation der Resultate meiner Studien in den Land- und Stadtkirchen der genannten Provinzen erschien es mir am angemessensten, mit einer Monographie über eine abgeschlossene Brüsseler Gruppe zu beginnen, den Schnitzaltären aus der Brüsseler Werkstatt Jan Borman's. Teils weil dem Besten überhaupt der erste Platz gebührt, teils weil ich, was die Borman'schen Altäre betrifft, die Hoffnung hegen kann, eine gewisse Abrundung nach aussen und eine relative Vollständigkeit erreicht zu haben. Des Meisters Biographie ist nämlich ziemlich bekannt und zwei bedeutende datierte Werke von seiner Hand oder Werkstatt sind publiziert; auch sind viele der schönen flämischen Altäre in Schweden früher beobachtet und einige in der in- und ausländischen Kunstliteratur erwähnt worden ; eine grosse Zahl von ihnen sind in der Photographiesammlung des Historischen Museums in Stockholm vorhanden. Es war also verhältnismässig

leicht aus diesem Material die richtige Auswahl zu treffen ohne dabei allzuviel wichtiges zu vergessen.

Was die benutzte Literatur anbetrifft, so ist Münzenbergers und Beissels monumentales Sammelwerk «Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands» für jeden, der sich mit Schnitzaltären beschäftigt, die grundlegende Arbeit. Ueber alt-flämische Plastik hat Joseph Destrée die ersten mit gebührender Genauigkeit gemachten, zusammenhängenden Untersuchungen publiziert in den Annales de la société d'archéologie de Bruxelles Band VIII, IX, XIII. Ueber Jan Borman speziell verdanken wir dem Stadtarchivar von Löwen Eduard van Even sämtliche biographischen Notizen die wir über den Meister besitzen. Sie sind in zwei Abschnitten publiziert, im Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, Band XVI und im Band XXIV.

Bei dieser Gelegenheit ist es mir schliesslich eine liebe Pflicht allen denen meinen Dank auszusprechen, die mir mit Rat oder Tat bei dieser Arbeit behülflich gewesen sind, besonders Herrn Dr. Adolf Goldschmidt in Berlin und Herrn Direktor Henry Hymans in Brüssel.

Stockholm, im Februar 1903.

Johnny Roosval.

SCHNITZALTÄRE IN SCHWEDEN.

Die Geschichte der schwedischen Renaissance zeigt schon von Anfang an unsere damalige Kunst als durchaus von den Niederlanden abhängig. So begegnen uns Niederländer als Schlossbaumeister der Wasakönige,[1] als fleissig tätige Hautelisseweber für den Bedarf des Königlichen Hofes;[2] ein Mechelner Künstler, Willem Boy, fertigt das berühmte Grabmal[3] Gustavs I., und zwischen demselben König und dem Maler Jan Scorel sind Spuren einer interessanten Korrespondenz erhalten.[4] Von anderen Beispielen zu schweigen.

Doch der Anfang der künstlerischen Verbindung zwischen den Niederlanden und Schweden fällt nicht mit dem Eindringen der Renaissanceformen zusammen. Schon vor dem Schluss der gotischen Periode wurde ein sehr wichtiger Teil unseres Kunstbedarfs von niederländischen Künstlern bestritten. Damals bildeten noch weniger die Fürsten als die höhere Klerisei das kunstfördernde Element im Lande; sämtliche Kunstgegenstände, die uns aus der vorreformatorischen Zeit (vor 1520) erhalten sind, gehören dem Gebiete der kirchlichen Kunst an, und es ist besonders bei dem Hauptschmuck der kirchlichen Innenausstattung, dem Altaraufsatz, wo wir niederländischer Kunst begegnen.

[1] Gustaf Upmark, Die Architektur der Renaissance in Schweden. Dresden 1897—1900, p. 6.

[2] John Böttiger, Svenska Statens Samling af Väfda Tapeter. Stockholm 1895—98, Bd. I.

[3] Upmark, ebd. p. 70.

[4] Böttiger, ebd. p. 8.

Der Altaraufsatz bestand hier wie meistenteils in Nordeuropa des 15. Jahrhunderts fast immer aus einem geschnitzten und bemalten Holzretabel. Diese Schnitzaltäre müssen besonders in den relativ kunstarmen nordischen Ländern eine sehr grosse Rolle gespielt haben. Die Wirkung, die sie als Kunstwerke ausübten, erklärt sich, wenn man bedenkt, dass hier skulpturgeschmückte Portale Seltenheiten waren, Grabmonumente mit freistehender Plastik nie vorkamen, die einheimische Malerei meistens in einer dekorativen Gewölbemalerei bestand und dass sich also in den Holzaltären mit ihrem geschnitzten Corpus und bemalten Flügeltüren fast alles konzentrierte, was die Schweden dieser Zeit von Plastik und Tafelgemälden sahen.

Eine Uebersicht über die Geschichte des Schnitzaltares in Schweden gewährt die reiche Sammlung von kirchlichen Altertümern im Stockholmer historischen Museum, besonders was die Provinzen um Stockholm herum betrifft.

Unter den aus Kirchen dieser Gegenden erworbenen Retabeln fällt ein schöner Passionsaltar mit doppelten bemalten Türen auf, der mit folgender Inschrift versehen ist:

Desse. tafele. wart. rede. ghemaket. to. lub. (Lübeck) do. me. schreff. na. xpi. ghe bort mcccIxviii etc.[1] Durch intime Verwandtschaft mit diesem bekunden andere Altäre ihren ebenfalls norddeutschen Ursprung. Noch andere können durch Vergleichung mit den in Lübeck erhaltenen Werken derselben Schule zugewiesen werden.[2] Von 1400 bis gegen Ende des Jahrhunderts finden sich norddeutsche Werke in der Sammlung. Von der Zeit nach 1500 fehlen sie aber gänzlich. Die Epoche 1500 bis 1520 wird dagegen repräsentiert durch einige grosse figurenreiche Retabeln, die sich durch Bezeichnung als Antwerpener Arbeit bekunden.[3]

Eine Untersuchung der zahlreich erhaltenen Monumente in den Kirchen der oben angedeuteten Landschaften (ich meine Upland, Vestmanland, Södermanland, Oestergötland) bestätigt in befriedigendster Weise, was die Probekarte der Sammlung des Museums hat raten lassen: der norddeutsche Import reicht bis zu den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, macht aber von circa 1480 an allmäh-

[1] Goldschmidt, Lübecker Malerei und Plastik. Lübeck 1890, p. 14b.
[2] Ebd., p. 28.
[3] Montelius, Statens Historiska Museum, Vägledning. Stockholm 1901, p. 99.

lich einem flämischen Import Platz, der sich bis zum Ende der katholischen Zeit behauptet — bis in die 1520er Jahre.

Daneben kommt während der ganzen erwähnten Zeit einheimische Arbeit vor, die sich die norddeutsche Plastik als Muster genommen zu haben scheint — ich kenne wenigstens kein einziges schwedisches Werk, das von flämischer Art deutlich beeinflusst ist.

Es soll hier versucht werden, eine Gruppe der in den Provinzen um Stockholm herum befindlichen flämischen Schnitzaltäre zu schildern, in der Absicht, zugleich einen Beitrag zu der schwedischen Geschmacksgeschichte und zu einer allzu wenig beachteten Partie der Geschichte der flämischen Kunst zu liefern.

DIE ENTWICKELUNG DES FLÄMISCHEN SCHNITZALTARES VON ca. 1400 BIS ca. 1480.

In der Zeit des erwähnten Exportes von Altären aus Flandern nach Schweden finden wir diese Retabeln über grosse andere Teile Europas verbreitet. Der grösste und nicht der schlechteste Teil dieser Produkte ist nicht in ihrem Heimatlande zu finden, sondern in Skandinavien, in Norddeutschland, in den Rheinlanden, in Frankreich, in Spanien.[1] Diese grosse Verbreitung mag ihren Grund haben in dem Ruhm, den die niederländische Kunst überhaupt um diese Zeit genoss, hängt aber speziell zusammen mit der Höhe, die die Retabelindustrie in Flandern erreicht hatte. Schnitzaltäre wurden freilich überall angefertigt, als Kunstwerke stehen z. B. die süddeutschen Altäre für das moderne Auge manchmal höher; aber die flämischen vereinigten in sich mehr wie die anderen zwei Eigenschaften, die von dem Quattrocento bekanntlich sehr geschätzt wurden, nämlich reichhaltig erzählenden Inhalt und glänzende dekorative Wirkung. Münzenbergers und Beissels Sammlung von Abbildungen gewähren einen Ueberblick über die inhaltliche Entwickelung der Schnitzaltäre. Wir sehen im Anfang einzelne Heiligen-Statuen die ersten und besten Plätze einnehmen. Schon im Anfang des 15. Jahrhunderts beginnen aber in Flandern die erzählenden Darstellungen den Hauptplatz einzunehmen, um später die Einzelheiligen fast ganz zu verdrängen. In anderen Ländern sehen wir die Einzelstatuen sich durch das ganze 15. Jahrhundert hindurch

[1] Münzenberger und Beissel, Mittelalterliche Altäre Deutschlands. Frankfurt a. M. 1895 ff., Bd. II, p. 36—39.

behaupten. Erst in späterer Zeit finden sich in Deutschland angefertigte Altäre, welche ausschliesslich erzählende Gruppen enthalten. Wo sie vorkommen, sind sie oft eine direkte Nachahmung nach niederländischer Art — ein Ausdruck derselben Bewunderung, die sich zuerst durch den Import flämischer Altäre gezeigt hat.

Die Historien der flämischen Retabeln wurden meistens nicht en relief ausgeführt, sondern jede einzelne Figur wurde en ronde bosse geschnitzt und alle zusammengehörigen Statuetten dann in eine dekorierte Nische hineingestellt. Diese fleissige Praxis von Nischengruppen brachte eine Vervollkommnung der Gattung mit sich, welche also zu einer Spezialität flämischer Kunst wurde. In der Art des Aufbaues der Nische, in der verschiedenen Auffassung der Funktion derselben, in dem Verhältnis zwischen Figuren und Nischenraum sprechen sich die verschiedenen Epochen der Geschichte des flämischen Schnitzaltares am deutlichsten aus. Weniger kennzeichnend ist der Umriss des ganzen Schreines, dem viel Aufmerksamkeit in der Literatur über diese Dinge zugewandt worden ist. In derselben Periode findet man ganz verschiedene Formen — die einfach rektanguläre (Vgl. p. 20), die rektanguläre mit überhöhter rektangulärer Mittelpartie (Vgl. p. 24), die aus drei zwiebelförmigen Giebeln zusammengesetzte, von denen der mittlere die anderen überragt (Vgl. p. 9) und noch andere Varianten. Das Gemeinsame ist nur dies, dass der Schrein nirgends durch Pyramiden und höchst selten durch Galerien[1] bekrönt wird, was dagegen bei den meisten deutschen Altären der Fall ist. Die reiche gotische Masswerkdekoration fehlt aber keineswegs, ist jedoch ausschliesslich als Schmuck der einzelnen Nischen verwendet.

Der Aufbau der Nischen ist wie gesagt besonders charakteristisch für flämische Altäre. Und wenn wir jetzt zu der Beschreibung eines typischen flämischen Schnitzaltars aus der Periode des stärksten Exportes nach Schweden und anderwärts übergehen, welche zugleich die Blüteperiode dieser Kunstgattung ist, so müssen wir unsere Aufmerksamkeit vor allen Dingen dem Bau der einzelnen Nische zuwenden.[2]

Nach der Zahl der anzubringenden Darstellungen wurde das Gehäuse durch vertikale und ev. auch durch horizontale Zwischenwände eingeteilt. Die so entstandene wagerechte Decke jeder Nische wurde durch ein System von Bogen und Stabwerk verdeckt. Dieses Baldachinwerk ist in mehreren Reihen hintereinander geordnet. Die hin-

[1] Auf den beiden p. 62—67 beschriebenen Altären von Pasquier Borman ist der obere Rand des Schreines von einer niedrigen Galerie begleitet.

[2] Vgl. Münzenberger und Beissel, Angef. Arbeit. Bd. II, p. 2a—3b.

tersten Reihen hängen tiefer herunter wie die vorderen. Man sieht also die schwebende durchbrochene Bedachung gleichsam perspektivisch. Sie erhöht den Raum eher als sie ihn begrenzt und sie nimmt den Nischengruppen das Puppenkastenartige, worin sie sonst leicht geraten wären.

Wie die Bedachung nach hinten herabsinkt, so ist in jede Nische ein nach hinten aufsteigender Fussboden hineingelegt. Die Seitenwände erscheinen auch nicht in ihrer natürlichen Lage — einfach rechtwinkelig zu der Hinterwand des Schrankes — sondern sind durch Täfelungen verdeckt, die nach der Tiefe der Nische zu, mehr oder weniger konvergieren.

Im Ganzen konvergieren also alle Pläne ungefähr nach der Mitte der Schlusswand zu und geben durch diesen perspektivischen Kunstgriff dem Fach eine pittoreske Tiefe, in derselben Art, wie jede moderne Bühne aufgebaut wird. Die hintereinander immer tiefer herabhängenden Draperien eines Bühnenraumes entsprechen dem Baldachinsystem der Nischen.

Dieses war der architektonische Teil des Werkes; wenden wir uns jetzt zu demjenigen des Bildhauers. Wie gesagt werden in den Nischen fast ausnahmslos Historien, nicht einzelne Statuen vorgeführt. Die für die Historie nötigen Accessorien werden hineingestellt — ein Haus, eine Treppe, Stühle, ein Bett, ein Baum, ein Felsen oder was es nun sein mag. Dicht bei der Rampe werden die Träger der Hauptrollen gestellt en ronde bosse geschnitzt. Mehr nach hinten und immer mehr in der Weise des Reliefs gearbeitet, kommen die Nebenpersonen und die Statisten. «Gestellt» ist bildlich gesagt: die Figuren wurden natürlich nicht wie Puppen hingesetzt und festgeleimt, sondern soweit es praktisch möglich war, um die Festigkeit der Arbeit grösser zu machen in einem Stück mit den Nachbarn und mit dem darunterliegenden Stück Fussboden gearbeitet.

Schliesslich kommen wir zu dem Arbeitsgebiet des Malers. Baldachine und Teile der Wände werden vergoldet, sowie die meisten Accessorien nebst dem grössten Teil der Kostüme der Figuren. Andere Teile derselben werden gemalt, meistens tiefblau, die Gesichter erhalten ihre natürliche Farbe, so wie die Vegetation. Und in der Art dieser Polychromierung werden oft gleich viel künstlerische Gedanken hineingelegt wie in den architektonischen oder in den plastischen Arbeitsgebieten.

Um den Zeitpunkt bestimmen zu können, wo die jetzt beschriebene vollendete Form der Nischengruppe auftritt, seien hier einige datierte Altäre flämischer Herkunft erwähnt.

ZWEI SCHNITZALTÄRE IN DIJON VON J. DE BAERZA.

Die zwei mit dem frühesten Datum versehenen sind zugleich zwei der am besten erhaltenen und was Künstler, Auftraggeber, Preis und andere Umstände anbelangt der bekanntesten.[1] Sie befinden sich im Museum von Dijon, sind geschnitzt in den Jahren 1390 bis 1392 von Jacques de Baerza in Termond in Ost-Flandern und bestellt von dem Herzog Philipp dem Kühnen von Burgund, dem durch Claus Sluter der Kunstgeschichte so wohl bekannten Fürsten.

Mehr wie die Schnitzereien sind die bemalten Aussenpanneaus der Flügel des einen Altares bekannt. Es sind die berühmten Werke Melchior Broederlams, Termonder auch er. Broederlam hat ebenfalls die Polychromie sämtlicher Schnitzereien ausgeführt.

Der Aufbau beider Altäre ähnelt sich. In den Innenseiten der Türen sind Heiligenstatuetten, jede unter ihrem Bogen stehend. Diese werden in der späteren Zeit, wie gesagt, verschwinden, daher interessieren uns mehr die erzählenden Darstellungen, welche in dem Corpus jedes Altars in drei Feldern ihren Platz gefunden haben.

Der Fussboden jedes Feldes ist einfach horizontal flach gelassen und wie die ebenso flach aufsteigende Schlusswand vergoldet. Die drei Abteilungen sind voneinander nur durch Stützen getrennt; wo die Wand der einzelnen Nische mit der Schmalseite des ganzen Schrankes zusammenfällt, ist sie auch gerade einwärts gehend, nicht schräge gestellt, wie später. Die Bedachung der Bühne besteht aus drei Kreuzgewölben, die fast unsichtbar von dem natürlichen Gesichtspunkte sind, weil sie gerade horizontal sind und sich also garnicht nach hinten zu vertiefen. Man sieht nur die sie vorne begrenzenden drei Flachbogen mit ihren zwei hängenden Schlusssteinen. Oberhalb dieser Bogen schillert die vergoldete flache Hinterwand des Schreines hindurch durch ein Netz von Kirchenfenster imitierendem Stabwerk. Die Figuren sind so gross — oder die Bühne so wenig tief — dass zwei nicht aneinander vorbei kommen könnten. Es ist also kaum von mehr als einem Plan zu reden, und folglich wenig Möglichkeit zur Gruppierung. Jede Figur hat ihre kleine Fussplatte für sich bekommen, als Terrain charakterisiert.

---

[1] Courajod und Marcou, Musée de Sculpture comparée. — Catalogue raisonné, p. 74—77.

HACKENDOVER.

Der Altar in der Kirche von Hackendover in Belgien[1] gehört dem Stil seiner Figuren nach derselben Zeit an wie die Dijoner Retabeln. Die Nischen sind hier gleich einfach gebaut wie da. Doch zeigt dieser Altar im Unterschied zu jenem den wunden Punkt, wo eine Veränderung nötig war, er zeigt in negativer Weise die Richtung der kommenden Entwickelung an.

Baerzas Historien sind möglichst kurz erzählt: die notwendigsten Personen, keine andere; demzufolge wird kein Gedränge, die einzige einfache Reihe hat guten Platz, trotzdem die Bühne so wenig tief ist. Diese Szenen sind klassisch in ihrer Art, haben etwas von der Oekonomie eines guten griechischen Reliefs. In Hackendover dagegen sind die Nischen übervoll; drei Reihen Figuren hintereinander. Es sind so viele, dass sie alle aus einem Klumpen gearbeitet scheinen. Man könnte nun behaupten, die Sujets verlangten dies und der Platz wäre begrenzt. Doch ist dies nicht der Fall. Der Künstler will viel geben, viel zeigen. In einer Szene z. B., wo eine Arbeiterablohnung dargestellt ist, bringt er eine Truppe von zehn Werkleuten auf die kleine Bühne, wo Platz nur für drei odet vier ist und wo drei oder vier genügt hätten, um das Arbeiterkorps zu repräsentieren.

Dieser überschäumende Reichtum im Figürlichen ruft nach Platz. Die Entwickelung zeigt auch Bestrebungen, dem Raum eine wirklich und scheinbar grössere Tiefe zu geben und durch sinnige Umrahmung und Bedachung ihm das engbegrenzte, kastenähnliche zu nehmen.

TERNANT.

In einem flämischen, in Ternant in Frankreich befindlichen Altar[2] — nach 1429 datierbar —, sehen wir dieselbe Enge in den Nischen, wie in Hackendover, wenngleich nicht so schreiend, da der geringere Künstler hier nicht solche Lebendigkeit in seine Gruppen gebracht hat und der Kontrast zu der engen Architektur dadurch weniger auffallend ist.

[1] Destrée, Etude sur la sculpture barbançonne au moyen-âge, in den Annales de la société d'archéologie de Bruxelles, Band VIII. Brüssel 1894, p. 76. Abbildung einzelner Figuren, pp. 77, 79, 83.

[2] Destrée, Ang. Zeitschrift. Bd. VIII (1899), p. 276.

LÉAU.

Von der Mitte des Jahrhunderts ist mir kein datiertes Werk bekannt. Das nächste zeitlich bestimmte 1478—1479 vollendet und zwar von einem, dem Namen nach bekannten Brüsseler Meister, Arnold.[1] Der Altar befindet sich in der Kirche St. Léonard in Léau (Belgien) und ist dem Namensheiligen der Kirche gewidmet. Obgleich gut bestimmt, eignet er sich doch wenig als Glied einer Typenreihe, denn er ist gewissermassen eine Ausnahmearbeit. In der Zentralnische ist nämlich eine grosse ältere Statue des heiligen Leonhard hineingesetzt, und das ganze Werk scheint vornehmlich den Zweck zu haben, eine Hülle und würdige Umrahmung für das alte ehrwürdige Bild zu sein. Die Neuerungen im Aufbau der Nischen sind daher hier, obgleich vorhanden, weniger greifbar. Ich ziehe daher ein anderes Werk an, wo allgemeiner gültige Aufgaben zu lösen waren und das zufolge detaillierter Aehnlichkeit des Baldachinbaus mit dem Leonhardsaltar zusammengestellt worden ist, und also obgleich urkundlich unbestimmt, eine ungefähre Datierung gleich mit dem vorhergenannten von 1478 bis 1479 bekommt. Es ist der im Brüsseler Kunstgewerbemuseum aufbewahrte schöne Passionsaltar, der das Wappen, Wahlspruch und Stifterbildnis eines italienischen Edelmannes, Claude de Villa, enthält.[2]

RETABEL CLAUDE DE VILLAS.

Sehen wir z. B. die rechte Seitennische des Schreines an, wo die Vesperscenen aus der Leidensgeschichte zusammengearbeitet dargestellt sind. Eine Fülle von Menschen, wenn möglich noch enger gestellt als die personenreichsten Scenen des Hackendover Altares. Und doch scheinen sie wirklich Platz zu haben, wenn auch nicht zum Ueberfluss. Erstens ist die Nische in der Wirklichkeit grösser im Verhältnis zu den Figuren wie früher; ausserdem ist sie grösser erscheinend gemacht durch den nach hinten zu aufsteigenden Fussboden und durch die Täfelung der Wände, die der Nische das Aussehen einer Polygonen-Kapelle gibt. Die Wände sind auch durch Halbsäulen gegliedert und von Fenstern durchbrochen. Es ist gleichsam Luft gemacht. Das

[1] Destrée, Ang. Zeitschrift. Bd. VIII (1899), p. 282. Abb. von 3 Scenen, p. 284.

[2] Destrée, Ang. Zeitschrift. Bd. XIII

Erstickende der älteren kleinen Bühnen ist fort. Diese freiere luftigere Gestaltung zeigt sich auch in der Bekrönung der Nische. Keine hermetischen Gewölbe bedecken sie, sondern zwei schwebende Baldachine. Jeder Baldachin ist aus drei Seiten einer sechseckigen reichen gotischen Turmspitze gebildet. Der kielbogenförmige obere Rand der Nische ist durch eine Borte von Spitzenwerk bekleidet.

Noch weitere Schritte werden gemacht, um den Schein einer möglichst luftigen Räumlichkeit zu erreichen. Da aber das nächste Glied in der Kette an zwei schwedischen Beispielen gezeigt werden soll, dürfte ein kurzer Ueberblick der Entwickelung der Plastik im 15. Jahrhundert in Flandern hier am Platze sein, damit die beiden schwedischen Altäre auch aus diesem Gesichtspunkte auf ihren richtigen Platz eingesetzt werden können.

Die Figuren der Dijoner Schnitzaltäre zeigen den allgemein-europäischen Trecentostil in seinem vollen Schwung, mit schönlinigen Kurven in den Körperkonturen und im Faltenwurf. Die haarscharf gesehenen Köpfe mit ausgeprägt flämischen Gesichtstypen zeigen, dass sie aus dem Lande des ersten Realismus stammen.

Die Skulpturen des Hackendover Altares gehören, wie schon gesagt, demselben Stil an. In einer Scene, wo dargestellt wird, wie zwei Engel einen Kirchenbau demolieren, um die frommen Erbauer zu prüfen, tun sie dies mit einer gesuchten langsamen Schönheit in den Posen, die an die tanzende Haltung eines schwertschwingenden St. Georg von Jacques de Baerza erinnert.[1]

Der Altar in Ternant zeigt noch ähnliche Art (soweit nach einer Photographie zu urteilen ist). Demnach wäre der schönlinige Stil noch im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts in Flandern lebendig.

Nach der Mitte des Jahrhunderts finden wir Schnitzaltäre mit Figuren in einer völlig entgegengesetzten energischen Art gearbeitet. Die ersten mir bekannten Repräsentanten dieses Stils sind nicht Altarstatuetten, sondern einige Bronzefigürchen im Amsterdamer Reichsmuseum, die aus guten Gründen einem Brüsseler Bronzebildner Jacques de Gérines, und der Zeit um 1550 zugeteilt werden.[2]

Anstatt der gleichmässigen Kurven des Trecentostils ist hier jedem Gliede, jeder Falte eine gerade, bestimmte Richtung gegeben. Mit Vorliebe lässt man die verschiedenen Linien in einem sehr spitzen Winkel zusammenlaufen.

[1] Abgeb. bei Courajod und Marcou, Angef. Arbeit p. 74.

[2] Destrée, Ang. Zeitschrift. Bd. XIII (1899), p. 319, gute Abb. pl. XIII u. XVII.

Die Statuetten in dem Retabel von St. Leonhard sind, wenn möglich, noch eckiger gearbeitet. Hier ist besonders ein Bewegungstypus zu observieren, der bei vielen Altarwerken gleicher Zeit wiederkehrt, eine demonstrierende Geste: beide Oberarme senkrecht dicht an den Körper gedrückt, der eine Unterarm im rechten Winkel gerade nach vorwärts gestreckt, der andere im spitzen Winkel gebogen auch vorwärts gestreckt. Diese Rednerfiguren ähneln Gliederpuppen, wenn auch zugegeben werden muss, dass die Bewegung eben durch ihre Knappheit eine besondere Energie bekommt.

Demselben Stil gehören die Skulpturen von zwei flämischen Altären in dem Dom der schwedischen Stadt Strengnäs in Södermanland an.

ZWEI FLÄMISCHE SCHNITZALTÄRE VOM ENDE DES 15. JAHRHUNDERTS IM CHOR DES STRENGNÄSER DOMES.

In der Diözese Strengnäs führte von 1479—1501 der Bischof Konrad Rogge das Regiment, einer jener nordischen Kirchenfürsten, die dem Typus des südländischen Renaissance menschen nahe kommen. Die Stadt Strengnäs verdankt dem kunstliebenden Bischof den Chorbau ihres Domes und andere Bauwerke; auch hat die örtliche Tradition ihn als Donator bezeichnet von zwei grossen Schnitzaltären, die noch den Chorraum seiner Kirche schmücken.

ALTAR MIT DEM WAPPEN ROGGES.

Was den einen von diesen Altären anbetrifft, hat die Tradition unbedingt Recht. Der Altar ist noch mit dem Wappenschild Rogges versehen.

Da Konrad Rogge, so viel wir wissen, vor seiner Ernennung zum Bischof in Strengnäs, keine Beziehungen zu der Kathedrale der Stadt hatte, muss er den Altar während seiner Bischofszeit 1479 bis 1501 gestiftet haben. Dem Altar ist somit eine Datierung binnen dieser Grenzen gegeben — sein Aufbau, die Art der Schnitzerei und der Gemälde, die Trachten u. s. w. geben keinen Grund zu einer entgegengesetzten Ansicht, z. B. dass er den Altar schon seit lange fertig gekauft hätte oder dass dieser erst nach dem Tode des Bischofs fertig geworden wäre.

Bei einer Vergleichung dieses Werkes mit dem zeitlich am nächsten stehenden der früher beschriebenen Altäre — demjenigen des Claude de Villa im Brüsseler Kunstgewerbemuseum — frappiert es, wieviel grösser hier die Bühne ist im Vergleich zu dem Figurenmaterial wie dort. Vieles in der Anordnung ist sonst natürlich gemeinsam: der aufsteigende Fussboden und die nach hinten sich zusammenziehende Form der Täfelung ist nunmehr Regel in den flämischen Schnitzaltären. Wie bei dem Claude'schen Retabel ist auch hier der obere Rand jeder Nische von einer Spitzwerkborte bekleidet.

Der Baldachinbau hat nur noch wenig, was an das genannte frühere Werk erinnert: in seinem mittleren Teil erinnert er an die von da bekannten turmhelmartigen Bildungen. Der Turmhelm ist aber lange nicht konsequent nachgebildet und von seinen Seiten wachsen nach rechts und links flügelartig Bogen hinaus. Jeder Gedanke an Imitierung einer rationellen architektonischen Konstruktion ist hier verlassen. Man hat nichts anderes geben wollen, als einen pittoresken ornamentalen Abschluss der Nische nach oben, hat für diesen Zweck ältere Formen benutzt, aber diese ungeniert umgewandelt.

Ganz neu und in den früheren Werken nicht vorgebildet ist die Einrichtung, dass jede Nische von zwei breiten Hohlkehlen flankiert ist. Die Hohlkehlen sind etwas innerhalb der vorderen Fläche des Schreines gestellt und auf dem Platze vor jeder Hohlkehle steht eine der in der Handlung der Nischengruppe mitspielenden Figuren.[1]

Es scheint diese Art inspiriert zu sein von Kirchenportalen, wo in den Leibungen Statuen stehen. Es gibt spätere Altäre aus der Antwerpener Schule mit halbrundem Nischenabschluss, wo die Hohlkehle ringsherumgeführt ist und in ihrem oberen Teil Miniaturgruppen auf Konsolen zeigt, wie an einem figurierten gotischen Kirchenportale.

Auch in ihrer Haltung haben diese Eckfiguren etwas von Portalstatuen. Sie stehen meistens ganz ruhig, ohne aktiveren Teil an der Handlung zu nehmen, höchstens gestikulieren sie mit den Armen. Ihre Armbewegungen in dem vorliegenden Strengnäser Altar erinnern sehr an die Gliederpuppen-ähnlich gestikulierenden Figuren am Altar

[1] Beissel hat diese Anordnung ausführlich beschrieben und gezeigt, dass sie eine Spezialität der Antwerpener Altäre ist. Münzenberger und Beissel, Angef. Arbeit. Bd. II, p. 2 b.

des St. Leonhard in St. Léau (vgl. S. 9). Hier wie da ist der Ellenbogen gleichsam nur in einer Ebene drehbar.

Die Steifheit und Symmetrie ist auffallend kontrastierend zu dem Leben und der Unregelmässigkeit der Gruppierung im Innern der Nischen. Die Hauptfigur ist weder bei der Dornenkrönung noch bei der Auferstehung in die Mitte gestellt; die Bank dort wie der Sarkophag hier stehen schräge, nicht parallel mit der Rampe; Henker und Soldaten sind völlig zwanglos hineingestellt.

Die Tendenz viel Bewegung zu geben, macht sich schon in der unsymmetrischen Gruppierung geltend, aber sie erscheint vor allen Dingen in den lebhaften Posen der einzelnen Figuren. Viele Bewegungen liegen ausser dem Vermögen des Schnitzers. Man sehe z. B. in der Kreuzigungsnische die Frau, welche rechts die hinsinkende Maria unterstützt. Sie macht mit der grössten Schwierigkeit eine knappe Biegung in der Hüfte, die Arme hängen liniengrad senkrecht herunter. Sie wird die Ohnmächtige in dieser Weise gar nicht erreichen. Aehnliches ist schon bemerkt worden bei den Eckfiguren vor den Hohlkehlen.

Die mit der Eckigkeit der Gliederbewegungen übereinstimmenden, geraden, langen, in scharfem Winkel zusammenlaufenden Falten bestätigen, dass diese Plastik zu der Periode gehört, die wir mit den Bronzestatuetten Jacques de Gérines eingeleitet haben (vgl. S. 10).

GHEEL, PASSIONSALTAR.

Unter in Belgien aufbewahrten Altären steht diesem am nächsten der Passionsaltar in der Kirche der heiligen Dimphna in Gheel.[1] Das architektonische stimmt bis weit in das Detail hinein. Stil und Kostüm der Figuren ist dasselbe. Das portalstatuenhafte der Leibungsfiguren tritt hier vielleicht noch deutlicher hervor. Als solche ist die heilige Veronika in der Scene der Kreuzschleppung aufgestellt und wendet sich deshalb nach dem Beschauer hin, anstatt der Aussenwelt den Rücken zu kehren und das Wunder des Schweisstuches den Genossinnen vor die Augen zu halten. Bei der Grablegung bewegt sich die Maria Magdalena, weil sie vor einer Hohlkehle placiert ist, in einer ganz anderen Richtung wie die übrigen, die den heiligen Leichnam tragen.

[1] Beschrieben bei Münzenberger und Beissel, Angef. Arbeit, Bd. II, p. 11. Abbildung in der Lieferung 10.

Die Annahme, zu der die Verwandtschaft der Plastik und der Architektur führt: dass der Gheeler Passionsaltar und der Strengnäser Roggesche Altar aus derselben Werkstatt stammen, wird verstärkt durch die Untersuchung der Flügeltüren, die beiderseits völlig dieselbe Art zeigen. Mit ihren lebhaften aber anatomisch fehlerhaften Figuren, ihren kirschroten Gewändern, ihrem saftigen grünen Terrain und der reichlichen Anwendung von Vergoldung wirken sie wenig flämisch, vielmehr deutsch-rheinisch. Sie zeigen dieselbe Hand wie eine heilige Sippe im Antwerpener Museum (Catalogue 1894, Nr. 123) und eine Kreuzigung in Brüssel (Catalogue von Wauters Nr. 159). Wenn diese Museumsbilder den Gebrüdern Victor und Heinrich Dünwegge[1] mit Recht zugeschrieben werden, so würden auch die genannten Altäre von ihren Händen ihre Flügeltürgemälde bekommen haben und die Brüder würden also mit flämischen Schnitzern zusammen gearbeitet haben.

Beissel hat vorgeschlagen, den Gheeler Passionsaltar einem bestimmten Künstler zuzuschreiben, namens Jan Wave, nach den Aehnlichkeiten mit einem auch in der Dimphna-Kirche zu Gheel befindlichen Retabel, der mit diesem Namen bezeichnet ist.[2] Es scheint mir jedoch diese Annahme jedes sicheren Grundes zu entbehren. Es soll hier später das Werk Jan Waves ausführlich besprochen werden, wobei es sich deutlich zeigen wird, dass der Gheeler Passionsaltar in keinem intimeren Zusammenhange mit dem Meister des genannten anderen Altaraufsatzes steht. Dagegen hat Beissel wahrscheinlich Recht in seiner Vermutung, der Altar sei antwerpisch. Freilich fehlt die bekannte Antwerpener Marke, die ausgebreitete Hand, die auf späteren Schnitzaltären der Antwerpener Schule regelmässig in den Fussboden einzelner Nischen eingebrannt wurde.[3] Aber mehrere Gründe sprechen für die Zuteilung sowohl dieses Strengnäser wie des Gheeler Altares zu einer Antwerpener Werkstatt. Das fast karikaturenhaft Lebendige der Figuren, die jede Nische flankierenden Hohlkehlen sind kennzeichnend für die zahlreichen Antwerpener Altäre, die in den zwei ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts nach Deutschland, Skandinavien und anderwärts exportiert wurden.

[1] Hauptwerk: Das Hochaltarblatt in der Dominikanerkirche von Dortmund. W. Lübke, Die mittelalterliche Kunst in Westfalen. Leipzig 1853, p. 360. Woltmann und Woermann, Geschichte der Malerei. Bd. II, p. 500.

[2] Angef. Arbeit. Bd. II, p. 11 b.

[3] Ebd. p. 6 a.

STRENGNÄS.
GROSSER PASSIONSALTAR «MIT DEM KNABENKOPFE».

Was den zweiten und grösseren Schnitzaltar im Chor des Strengnäser Domes anbetrifft, so sind leider weder Dokumente noch Bezeichnungen auf dem Werke selbst vorhanden, welche Aufschluss geben könnten über den Mann und die Umstände, durch welche das Kunstwerk in unser Land gelangte. Die örtliche Tradition, die es dem Mäcenatentum des Bischofs Konrad Rogge zuschreibt, hat viel für sich, ist aber nicht ausschlaggebend. Und doch würde hier jede Notiz von mehr Interesse als irgendwo sonst sein. Denn dieser Altar ist ein Miraculum. Was die Schönheit der Arbeit anbelangt, weiss ich nur einen flämischen Schnitzaltar, der mit ihm zu vergleichen ist — der hier später zu erwähnende Georgsaltar von Jan Borman (p. 20), der freilich im Figürlichen auf einem entwickelteren Standpunkt steht. Was den dekorativen Aspekt des Ganzen betrifft, kenne ich nicht seinesgleichen. Dazu kommt, dass er so ausserordentlich gut erhalten ist, wie sonst ebenfalls kein anderer mir bekannter flämischer Schnitzaltar. Die kurze Erwähnung, die dem Werke hier zu Teil werden soll, steht in keinem Verhältnis zu seiner Bedeutung. Wir müssen uns aber einschränken und kurz über ihn hinweggehen, wie über eine Stufe in der Entwicklung, weil hier die Aufgabe ist, die Werke einer anderen, in Schweden reichlicher vertretenen Bildschnitzerschule zu verfolgen.[1]

Der erste Eindruck des grossen Altares ist der einer strahlenden Masse Gold, mitunter wirksam durchbrochen von dem blauen Futter der Gewänder und dem blassen Inkarnat der Figuren.

Bei näherer Untersuchung erkennen wir von früheren Werken die Bildung der Nischen mit aufsteigendem Fussboden und mit nach hinten zu konvergierenden Seitenwänden. Dagegen tritt uns in dem Baldachinbau eine neue Erfindung entgegen. Der Ausgangspunkt für den Aufbau ist in der Hauptsache derselbe wie in den ältesten der hier beschriebenen Werke (Vgl. p. 7): eine Reihe aneinanderschliessender Bogen mit hängenden Schlusssteinen von der einen Seite der Nische zu der anderen gespannt. Wir erkennen diese Bildung, obgleich bedeutend umgeformt, in dem Teile des Baldachinwerks hier, der am tiefsten und am niedrigsten sichtbar ist. Aber von dieser

[1] Der Altar ist beschrieben von O d e l b e r g in den Annales de l'académie d'archéologie de Belgique. Bd. XXVII (Série 2, VI) 1870, p. 475.

untersten und innersten Reihe wächst ein anderes Bogensystem nach vorne hinaus, dessen Schlusssteine bedeutend höher hängen. Endlich ist der obere Rand der Nische mit einer reichen und breiten Spitzenwerkborte versehen. Das Baldachinwerk baut sich also in drei Etagen von einem inneren unteren Plan zu einem äusseren oberen auf; d. h. seine ideale Oberfläche hat wie die Wände und wie der Fussboden der Nische eine Richtung ungefähr nach der Mitte der Schlusswand zu. Wir sind mit diesem Altare zu der Ausbildung des Nischenbaues gelangt, die ich oben als bezeichnend für die Blüteperiode beschrieben habe.

Die Verteilung der Figuren auf der Bühne zeigt auch neue Prinzipien. In der Pietà-Gruppe z. B. herrscht in der Komposition völlige Symmetrie (Fig. 10). Eben im Mittelpunkt die Mutter mit dem Leichnam auf ihrem Schoss; an den Wänden entlang je drei Figuren, alle en face; im Vordergrunde rechts und links noch je eine Statuette ganz dicht neben die unterste Wandfigur gestellt; vor und hinter der Madonna leerer Raum. Genaue Untersuchung der übrigen Szenen zeigt auch steife Symmetrie und eine Vorliebe dafür, die Figuren in gerade Reihen zu stellen, die in derselben schrägen Richtung nach innen gehen wie die Seitenwände (Fig. 33).

Wenn dieser Altar durch den originellen Baldachinbau und durch die zielbewusste Gruppierung der Figuren eine neue Epoche einzuleiten scheint, steht er dagegen auf dem Gebiete der Plastik ganz auf einem älteren Standpunkt. Seine Figuren zeigen denselben harten Stil, wie die Bronzen Jacques de Gérines, wie der Altar des heiligen Leonhard, der Altar mit dem Wappen Rogges in Strengnäs u. s. w. Und es ist nicht dieser Stil im Aussterben mit den Keimen eines neuen in sich. Es scheint vielmehr als ob der Meister eine ganz kunstgewerbliche Freude empfunden hätte bei der Wiedergabe der geometrisch geraden Faltenrücken, der dekorativen Mantelränder, die von oben nach unten in Zickzacklinie herabhängen. Er ist kein junger Künstler, er ist ein alter, der mit einer zum höchsten Grad getriebenen Verfeinerung den Stil seiner Jugend bis in die Morgenstunden eines neuen Stils fortsetzt.

Aus den metallisch scharf gebildeten Draperien lässt er weiche, milde Gesichter hervorschauen, die in ihrer charaktervollen Durchbildung und Anmut an die lieblichsten Schöpfungen seines grossen Zeitgenossen, Dirck Bouts, erinnern. In mancher anderen Hinsicht steht er diesem auch nahe: in dem Faltenwurf, in der langen Körperbildung, in der Vorliebe für kerzengerade Haltung und für die Gruppierung in geraden, einwärts gehenden Reihen.

Mit Bouts stehen auch die Gemälde der Türen in Verwandtschaft. Die inneren Seiten der Flügeltüren sind mit plastischen Gruppen geschmückt, aber die Aussenseiten zeigen Oelgemälde, ebenso wie ein zweites Paar Türen (jetzt im Strengnäser Kirchenmuseum aufbewahrt). Die Gemälde, welche Darstellungen aus der Jugendgeschichte Christi enthalten, stehen stilistisch sehr nahe den Bildern aus der Geschichte Josephs von einem unbekannten niederländischen Meister in der Berliner Galerie (Katalog Nr. 539 A — D, pag. 212). Zu derselben Gruppe gehören zwei Triptychen mit Bildern aus der Geschichte der Maria im Brüsseler Museum (A.-J. Wauters Catalogue 1900 Nr. 552 und 553, pag. 190).

Der Strengnäser Altar trägt auf dem untersten vergoldeten Rande des Corpus mehrmals den Stempel B R V E S E L eingedruckt.[1] Darunter auf der Vorderseite des schwarzgebeizten vorspringenden Brettes, worauf die Flügeltüren, wenn sie zugemacht sind, ruhen, eine bisher unpublizierte Marke in der Form eines jugendlichen Profils, mit lockigen langen Haaren und mit einer Agraffe auf der Stirn (oder vielleicht ein Kreuz, St. Michael?) (Fig. X). Diese Marke ist wahrscheinlich eine städtische oder zünftige, nicht persönliche, denn sie kommt auch in einem ungefähr 30 Jahre späteren, einem anderen Atelier zugehörigen Brüsseler Altar vor (Vgl. p. 43). Der Brüsseler Ursprung wird auch für die Gemälde bewiesen durch die Inschrift auf dem Panneau, wo die Darbringung Christi im Tempel dargestellt wird:

I S T V D F A C I E B A T V R I N B R U X E L L A.

Für die Datierung des Werkes geben die Trachten sowohl in den geschnitzten Teilen wie auf den Gemälden den besten Aufschluss. Sie stimmen mit den Kostümen auf Bouts spätesten Bildern und Gerard Davids frühesten, geben also ungefähr die Grenzen 1480 und 1500.

Es ist dies der Anfang des Importes von niederländischen Retabeln in die schwedischen Mälarprovinzen. Es ist kein Wunder, dass dieses noch immer einen überwältigenden Eindruck ausübende Kunstwerk die flämische Art en vogue brachte. Und es geschah, trotzdem in derselben Zeit ein grosses Werk von deutscher Meisterhand in Schweden ausgeführt worden war. Es ist ein eigentümlicher Zufall, dass eben aus derselben Zeit die zwei grossartigsten Schnitz-

[1] Ueber diese und andere Marken vgl. D e s t r é e in der ang. Zeitschrift, Bd. IX (1895), p. 390.

werke, welche noch von der Gotik in Schweden übrig sind, gemacht worden sind. Im Jahre 1489 wurde in der Stockholmer Nikolaikirche eine grosse St. Georgstatue zu Pferde aufgestellt, ein Werk in Lübecker Art, sicher das monumentalste, was Lübecker Plastik überhaupt geschaffen hat.[1] Die beiden Werke in Stockholm und Strengnäs zeugen von einem lebhaften Kunstinteresse in Schweden am Schluss des 15. Jahrhunderts. Die folgende Zeit verleugnet nicht den glänzenden Anfang. Bis die harten Jahre der Kirche mit der Reformation (1527) anfangen, wo nicht mehr grössere Bestellungen für die Ausstattung der Kirchen gemacht wurden, werden immerfort für schwedische Abnehmer Schnitzaltäre in den besten Brabanter Ateliers angefertigt. Die berühmteste dieser Werkstätten ist eben in den Mälarprovinzen und in Oestergötland durch mehrere gute Werke repräsentiert. Bevor wir zu diesen übergehen, werden wir erst zwei früher publizierte, ausserhalb Schwedens befindliche, Altäre desselben Ateliers betrachten.

[1] Hildebrand, Herr Stens S. Jöran, in Antiquarisk Tidskrift 1877. Roosval, Studier öfver S. Jöransgruppen in Meddelanden från Nordiska Museet 1901.

JAN BORMAN.

GEORGSALTAR VON LÖWEN.

Der schönste und bekannteste der flämischen geschnitzten Altarschränke, dem heiligen Georg gewidmet, von Meister Jan Borman geschnitzt, wurde im Jahre 1493 in der Kapelle Onze-Lieve-Vrouwe Ginderbuyten in Löwen aufgestellt. Die Kapelle ist seit mehr als hundert Jahren demoliert, aber urkundliche Notizen über fürstliche Stiftungen von Glasgemälden etc. lassen ahnen, dass Onze-Lieve-Vrouwe Ginderbuyten eine ausserordentlich prächtige Ausstattung hatte;[1] und wenn ein erhaltenes Stück des Mobiliars — die Kreuzabnahme Roger van der Weydens — als Massstab für die künstlerische Qualität des Ganzen genommen werden darf, muss diese auf der vollen Höhe der Zeit gestanden haben. Als der Altar, welcher dem Patron der Besitzer der Kapelle, der Bogenschützengilde von St. Georg, geweiht war, geschmückt werden sollte, wandte man sich auch an einen Künstler, der in einer damaligen Urkunde der «Beste Meester Beeldsnyder»[2] genannt wird. Jan Borman lieferte sein Werk in dem genannten Jahre 1493 ab und erhielt dabei 50 Gulden ausser den hundert Gold-Schillingen, die er schon früher im Voraus bekommen hatte.

[1] Van Even, L'auteur du retable de 1493, im Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, Bd. XVI, 1877, p. 589, wo der Name des Meisters fürs erste Mal genannt wird.

[2] Van Even, Maître Jean Borman, im Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, Bd. XXIV, 1884.

Das Werk befindet sich nunmehr in dem Brüsseler Kunstgewerbemuseum und ist noch in gutem Zustande, wenigstens was das Schnitzwerk anbetrifft, denn das Aeussere ursprünglich wohl bemalte Flügelpaar ist verloren gegangen. Das innere Paar ist noch erhalten und ist auf den inneren Seiten mit geschnitzten Historien gefüllt, so wie das Corpus. Dieses ist einfach rektangulär und in drei nebeneinandergestellte Nischen geteilt, in der Art des Strengnäser Schreines mit dem Knabenkopfe (pag. 16 ff.). Die Aehnlichkeit mit diesem Retabel geht aber über diese mehr zufälligen Eigenschaften hinaus.

Das reiche flamboyante Baldachinwerk zeigt ähnliche Zusammensetzung. Die innersten Teile dieser pittoresken tropfsteinähnlichen Gebilde senken sich am tiefsten herunter, dasselbe perspektivisch-illusionistische Ziel verfolgend wie der aufsteigende Fussboden und die konvergierenden Seitenwände. Wenn die Prinzipien mit denjenigen des Strengnäser Altares übereinstimmen, ist dies doch nicht der Fall mit den Details. So bilden die Wände hier nicht einfach drei Seiten, sondern sind in den Flügeln zu einem sechsseitigen chorähnlichen Raum gemacht. Im Corpus ist die Ausbildung der Täfelung noch komplizierter. Die Zentralnische ist tiefer wie die Seitennischen, die Wände zwischen diesen und jener sind durchbrochen, und die Täfelung bildet links und rechts in jeder Nische zwei breite Pfosten, die an die Seitenhohlkehlen in dem Strengnäser Schreine mit dem Wappen Rogges erinnern (vgl. pag. 12).

Wie innerhalb jeder Gruppe Bewegung und Ruhe verteilt ist, und wie der Künstler seine Aufgaben aufgefasst hat, wird am besten eine Beschreibung einer der Szenen im Corpus zeigen. Ich wähle die auf der linken Seite befindliche, wo der heilige Georg in einem ehernen Stier gekocht wird (Fig. 11).

In der Mitte der Bühne steht das Folterinstrument, in das der nackte Heilige bis zu den Hüften hereingesenkt ist. Er steht en face, die Handgelenke vorne gefesselt, die Hände zum Gebet gefaltet, das schmale junge Gesicht von dicken Haaren umgeben, etwas nach links und nach hinten gebeugt, den Blick nach oben. Als Folie für diese feinen aristokratischen Züge dienen die Köpfe von sechs Henkersknechten, die die Schlusswand entlang spalierartig aufgestellt sind. Sie zeigen die schon jetzt in der flämischen Kunst typischen Unterklassphysiognomien mit kolossaler Nase und Mund. Aber trotz ihres gemeinen Aussehens machen sie doch nicht den Eindruck, dem Heiligen im Ernst etwas Böses antun zu wollen. Sie stehen da, ganz stille, gerade Face-Figuren — einer zieht mit der Hand die Unter-

lippe herunter — das soll wohl eine höhnische Grimasse bedeuten — aber der Mann macht seine Bewegung ganz automatisch, weil es so zu sagen zu seinem Amte gehört; es scheint ihm selbst gar keine Freude zu machen und kein anderer sieht es oder kümmert sich darum.

Die Reihe der sechs Fond-Figuren wird zu einem Halbzirkel erweitert, durch je zwei Personen rechts und links. Links noch zwei Henker, rechts der Kaiser Diocletian und ein kaiserlicher Würdenträger. Der eine Henker ist damit beschäftigt, das Feuer anzufachen mit einem Blasebalge. Er kniet dabei in einer sehr unbequemen Weise, schwingt den einen Arm in der Luft und spreizt alle Glieder auseinander; er strengt sich deutlicherweise sehr an.

Seine Bewegung bildet einen unheimlichen Kontrast zu der Stille, die sonst auf der Bühne herrscht. Man empfindet das macabre Zischen des Blasebalges als einen scharfen Riss in der lautlosen Ruhe der Uebrigen, die so bewegungslos dastehen, als ob ihnen bewusst wäre, hier ginge eine heilige Opferhandlung vor. In der dämpfenden abwehrenden Armbewegung des Kaisers erhält das Gefühl des Beschauers seinen Ausdruck. Diocletian macht bei übrigen Marterszenen eine ähnliche Gebärde, der Erzählung der Legende gemäss, wo er oft im letzten Moment vor der Tortur den heiligen Georg schonen will.

In den anderen Nischen kehrt auch dieselbe würdige, stille Auffassung wieder, die einen das Peinliche des Gegenstandes vergessen hilft und die durch einige obligatorische Henkersphysiognomien nicht gestört wird. Regelmässig kehren auch dieselbe Halbkreiskomposition und dieselbe Verteilung von Ruhe und Bewegung wieder. Die Figuren im dritten Plan sind die stillsten, es wird lebhafter, je näher man der Rampe kommt, die äussersten Eckfiguren zeigen die grössten Bewegungen.

Man sieht kein einziges Gesicht auf den Beschauer hinausblicken (was mehrmals noch in den beiden Strengnäser Altären vorkommt, vgl. pag. 14). Alle richten ihre Aufmerksamkeit auf das Zentrum der Bühne. Die genannten Eckfiguren kehren folglich meistens dem Beschauer den Rücken zu.

Mit grossem Mantel bekleidet, worin Borman seine ganze Geschicklichkeit in der Faltenbehandlung zeigt, in einer sicheren Kontrapost-Stellung, die fast italienisierend anmutet, sind diese Eckfiguren für die Borman'schen Altäre typisch. Wir werden sie später oft wiederfinden.

Aehnliche Posen sucht man vergebens in den Altären aus dem Stil des Leonhard-Altares. Auch sonst kennt Borman viel mehr Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers. Doch vermeidet er bei seinen meisten Figuren die lebhafteren Bewegungen, die weniger

seinem Temperament lagen, aber er gibt desto intimer studierte leise Neigungen der Hüften, sprechende Hand- und Kopfbewegungen. Für die Bedeutung dieser letzteren zeigt er eine Empfindlichkeit, die an seinen Zeitgenossen und Landsmann Quinten Metsys erinnert.

Die geschwungene Kontur der genannten von hinten gesehenen Figuren findet sich in seiner Faltengebung wieder. Ganz im Gegensatz zu dem System der geradlinigen Falten in den Strengnäser Altären und damit verwandten Werke, sucht er aus den Faltenrücken lange, ununterbrochene Kurven zu formen.

Jan Borman war seit 1479 als Meister in Brüssel tätig.[1] Ob er Brüsseler von Geburt und Lehrzeit gewesen ist, ist unbekannt. Die vielen Werke, die er für die Stadt Löwen oder in Zusammenarbeit mit Löwenern gemacht hat, lassen auf diese Stadt schliessen. Wie hoch er in Brüssel geschätzt wurde, zeigen die Aufträge, die er bekam. Er wurde zweimal beauftragt Statuen für die äussere Dekoration öffentlicher Gebäude in Brüssel zu machen. Sie sollten in Holz geschnitzt und nachher in Bronze gegossen werden. Das eine Mal hören wir, dass der Magistrat ihn beauftragt, die Holzmodelle nach dem Formguss genau zu reinigen, damit sie nachher polychromiert, aufgestellt und bewundert werden könnten.

Ein Löwener, mit dem er zusammen arbeitete, war der Schreinermeister Peterceels. Als dieser 1507 einen Retabel bestellt bekam, überlässt er dem Borman die Bildhauerarbeit. Bei einer Bestellung von 1510 verlangen die Auftraggeber im Kontrakt mit Peterceels, dass die Schnitzerarbeit von der Hand Jan Bormans gemacht werden sollte. Früher, schon 1491, wird erzählt von der Renovierung eines steinernen Altares in Löwen, wo der Stadtarchitekt van Everghem die Ausführung übernahm, selbst die architektonischen Teile reparierte, die Skulptur aber dem Borman überliess.

Die Reihe der von van Even entdeckten Kontrakte und sonstige Notizen, so lehrreich sie auch für das Verständnis der Arbeitseinteilung bei den Schnitzaltären sein mögen, hört mit 1521 auf. Das späteste Datum, das mit Bormans Namen verbunden wird, ist nicht in einer Urkunde, sondern in der Signatur eines Werkes erhalten — des Schnitzaltares der Stadtkirche zu Güstrow in Mecklenburg.[2]

---

[1] Sämtliche biographische Angaben aus van Even, L'auteur du retable (s. Anm. p. 20) und van Even, Maitre Jean Borman, in Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, Bd. XXIV, 1884.

[2] Friedrich Schlie, Das Altarwerk der beiden Brüsseler Meister Jan Borman und Bernaert van Orley in der Pfarrkirche zu Güstrow, mit phot. Abb.

GÜSTROW.

Es ist dies ein Werk von gleich ungewöhnlich grossen Dimensionen wie das eben beschriebene, und wie es bei den meisten dieser grossen Werke der Fall war, hat es zwei Paar Flügeltüren. Das äussere Paar und die Aussenseiten der inneren sind mit Gemälden geschmückt, das Corpus und die inneren Seiten des inneren Flügelpaares sind mit Schnitzerei ausgefüllt, welche in siebzehn Nischengruppen verschiedene Episoden aus der Passionsgeschichte vorführt (Fig. III). Der Retabel ist im Gegensatz zu dem Georgsaltar völlig vergoldet und bemalt. Die Signatur findet man in der Gruppe der Kreuztragung unter der Form des ganzen Namens JAN BORMAN auf der Säbelscheide eines Soldaten eingeschnitzt. Nach Schlie befindet sich in den Kirchenrechnungen die Angabe, dass der Altar um 1522 aufgestellt wurde.

Die Signatur darf nicht ohne Weiteres auf das ganze Werk bezogen werden. Die eben erwähnten Kontrakte haben gezeigt, dass bei ähnlichen Bestellungen die Arbeit verteilt wurde: dass ein Schreiner oder Architekt z. B. die Architektur des Schreines anfertigte. Da wir Borman als einen sehr beschäftigten Bildhauer kennen, müssen wir annehmen, dass die Signatur sich in erster Linie auf die plastische Arbeit bezieht. Ob sie auch für die Schreinerarbeit irgend eine Bedeutung habe, mag dahin gestellt bleiben. Die Hand des Meisters des Georgsaltares in den einzelnen Figuren wieder zu erkennen, ist sehr schwierig, nicht am wenigsten, weil diese bemalt sind, die Statuetten des Georgsaltares aber nicht. Schon a priori ist nicht anzunehmen, dass ein Mann, von dem wir wissen, dass er vielbeschäftigt war, diese ganze kleine Welt von Statuetten geschnitzt hat. Es ist ja auch bekannt, dass er viele Mithelfer benutzte, darunter auch seinen Sohn. Es scheint mir, als rühre der allergrösste Teil, wenn nicht der ganze Altar, von Gehilfen her. Doch sind die meisten Statuetten so bormanisch, ebenso fast sämtliche Kompositionen, dass die Gruppen wohl nach Vorbildern des Meisters kopiert sind.

Als Beleg hierfür sollen die Beschreibungen einiger Scenen dienen.

Ecce homo (Fig. 19). Die hintere Hälfte der Bühne erhöht. Zu diesem Podium leitet von vorne eine Treppe herauf. Dies und nichts weiteres deutet den Palast des Pilatus an. Auf der Plattform in der Mitte Christus en face. Neben und hinter ihm, der Hinterwand entlang, eine Reihe ruhig dastehender Soldaten. Unter diesen befindet sich Pilatus,

der aber kaum als tätige Hauptperson gekennzeichnet ist. Man erkennt ihn nur an seiner Tracht. Unten, rechts und links, je ein lebhaft gestikulierender von hinten gesehener Jude. Das Kompositionsschema von dem Georgsaltar ist hier deutlich erkenntlich. Ein genrehaftes Element — zwei lärmende Gamins am Fuss der Treppe — erscheint freilich als ein neuer Zusatz, der bei dem älteren Werke nichts Analoges hat.

Christus vor Kaiphas (Fig. 20). Die Lokalität wird gekennzeichnet durch eine Tür links und einen Thronsessel rechts. Der Erzählung gemäss treten in dieser Scene folgende dramatisch tätige Personen auf, ausser Christus: Kaiphas, der sein Kleid zerreisst — die Juden, welche anklagen, — der Soldat, der Christus eine Ohrfeige gibt. Die brutalste und am leichtesten mit Formen darzustellende Aktion ist hier in die hinteren Pläne gerückt und folglich — dem üblichen Schema für Verteilung von Ruhe und Bewegung gemäss — mit grösster Ruhe, fast Kälte wiedergegeben: die gehobene Hand des Soldaten würde man nicht als zu einem Schlag gehoben verstehen, wenn dies nicht etwas ikonographisch Notwendiges wäre. Kaiphas scheint sein Kleid mit grösster Vorsicht anzufassen und langsam zu öffnen anstatt zu zerreissen. Am lebhaftesten ist die Positur eines Soldaten in der linken vorderen Ecke — eine ganz unmotivierte Lebhaftigkeit — und diejenige zweier Anklagenden in der entsprechenden rechten Ecke.

Aehnliche Komposition wie auch dieselbe Knappheit in der Andeutung des Lokals finden sich in allen Nischen wieder. Drei machen hier eine Ausnahme. Erstens die grösste Scene, die Kreuzigung (Fig. 12). Hier steigt das Terrain bis zur halben Höhe der Nische hinauf um Platz zu geben für das Getümmel um die Kreuze. Dieser Anordnung will ich aber kein besonderes Gewicht beilegen. Die Golgatha-Scene war zu genau bestimmt durch die Tradition, als dass man in deren Anordnung besondere Tendenzen sehen darf. Während des ganzen Jahrhunderts sind die Kreuzigungsscenen in ähnlicher Weise aufgeführt worden. Aber in zwei der anderen Nischen ist das Verhältnis anders. Bei Christi Auferstehung sieht man auch in der Ferne aufsteigendes Terrain und ganz hinten erscheinen perspektivisch verkleinert die Frauen die zu dem Grabe hingehen. Diese Anordnung war nicht von der Notwendigkeit geboten. Sie erscheint als mit Absicht gemacht, um der Scene eine grössere Tiefe zu geben. In derselben Weise sind in der letzten Nische (Noli me tangere) im Hintergrunde auf liebevoll ausgebildetem Felsenterrain verschiedene Nebenhandlungen angebracht. Diese beiden Nischen bekunden deut-

lich ihre Absicht als Gemälde zu wirken, während die übrigen mehr rein plastische Gruppen sind.

Solche Abweichungen von der Art des Georgs-Altares erwecken den Verdacht, dass nicht einmal die Vorbilder für diese zwei Szenen sicher von Jan Borman herrühren.

Wie gesagt ist der Retabel polychrom. Alle Architektur ist einfach vergoldet, wie bei den früheren Werken. Eine bestimmte Abweichung von diesen zeigt sich erst in den Kostümen, die hier nicht auf Gold und Blau beschränkt sind, sondern eine relative Buntheit zeigen. Freilich überwiegt das Gold, aber daneben findet sich eine Imitation von roter Seide — über der Vergoldung eine durchsichtige Carmoisin-Farbe — und von gemusterten Goldbrokatstoffen. [1]

Die Gemälde der Flügeltüren sind von Schlie dem B. van Orley zugeschrieben worden. Wauters sieht in ihnen eine andere Künstlerpersönlichkeit, die er «den Meister von Güstrow» nennt und dem er weitere Werke in dem Brüsseler Museum zuschreibt. [2] Jedenfalls stehen diese Gemälde dem B. van Orley am nächsten unter allen flämischen Malern, die zu dieser Zeit ihrem Namen und ihrer Art nach bekannt sind. Und die Tatsache genügt für unseren Zweck.

[1] Das technische Verfahren erörtert von D e s t r é e, Ang. Zeitschrift. Bd. IX.

[2] A. J. W a u t e r s, Le Musée de Bruxelles, Catalogue. Bruxelles 1900, Nr. 561—563 (pag. 195, vgl. auch Nr. 580, p. 202).

ALTARWERKE IN SCHWEDISCHEN KIRCHEN AUS DEM ATELIER JAN BORMANS.

Wie schon gesagt worden ist, wurden in Schwedens Mälartal und in Oestergötland von den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts ab die meisten grösseren Schnitzaltäre von Flandern importiert. Die Majorität dieser Altäre ist Antwerpener Erzeugnis.[1] Die Minorität scheint aus Brüssel herzurühren. Schon die Aehnlichkeit ihrer Nischenarchitektur mit derjenigen des Strengnäser Altares mit dem Knabenkopfe machen dies glaubhaft und eine nähere Untersuchung wird es meistenteils bestätigen.

VILLBERGA und VESTERÅS.

Wir beginnen mit dem Retabel in Villberga (Landkirche in Upland), das schon in der Literatur als Brüsseler Erzeugnis erwähnt, aber noch nicht beschrieben ist.[2] Seine Herkunft wird beglaubigt durch die Marke BRVESEL, auf dem unteren Rande des Schreines eingestempelt. Den Inhalt der Szenen zeigt die am Schlusse des Buches beigegebene schematische Abbildung (Fig. IV). Unter das Schema ist

[1] Drei Altäre im Stockholmer historischen Museum (Katalog von Montelius, Sthlm. 1901 Nr. 59, 65, 67), zwei in der Vesteråser Domkirche (das Hochaltarblatt und dasjenige im südlichen Querschiff), einer in Vesterlöfsta und einer in Häfverö (beide Landkirchen in Upland), einer in Botkyrka und einer in Dillnäs (dito in Södermaland), einer in Skärskind (Oestergötland) sind hervorragende Beispiele der Antwerpener Schnitzerschule um 1500 bis 1525; sie sind sämtlich mit einer in dem Fussboden einzelner Nischen eingebrannten Hand bezeichnet — die bekannte Antwerpener Marke — vgl. Beissel, Angef. Arbeit, Bd. II, p. 6 a.

[2] Destrée, Ang. Ztschft. Bd. IX, pag. 390.

auch der Ortsname Vesterås gesetzt. In dem Dom dieser Stadt befindet sich nämlich im nördlichen Querschiff ein Retabel von ähnlicher Grösse und mit denselben Sujets. Nicht genug damit, die Ausführung der Historien ist mit sehr wenigen Ausnahmen völlig identisch. Hüben und drüben dieselben Figuren, in denselben Posen, in denselben Trachten, deren Falten sich in den selben Linien bewegen. Die Polychromierung und die Architektur des Schreines zeigen gleich ausgedehnte Identität, welche ebenso sicher als eine Marke diesen nicht bezeichneten Vesteråser Retabel als ein Brüsseler Erzeugnis kenntlich macht, und zwar aus demselben Atelier wie der Altar in Villberga.

Die Frage nach dem Namen dieses Ateliers wird beantwortet durch einen Vergleich mit dem berühmten Güstrower Altar. Schon Hildebrand hat in seiner Studie «Herr Stens S. Jöran»[1] den Villbergaer Retabel mit dem Güstrower zusammengestellt. In der Tat zeigt die Kreuztragung beiderseits ebenso grosse Identität, wie andererseits die Kreuztragungsszenen in Villberga und in Vesterås. (Fig. 16, 17, 18). Die Kreuzigungsszene ebenso, wenigstens was alle Hauptfiguren betrifft: jede Form, jede Falte in Villberga und Vesterås wiederholt sich in Güstrow (Fig. 12, 14, 15). Die Miniaturgruppe der Kreuzabnahme in den beiden schwedischen Altären ist wegen seines kleinen Massstabs nicht zur Vergleichung zweckmässig. Dagegen ist die grosse Gruppe der Beweinung (Fig. 21—25) desto lehrreicher. Maria mit dem Leichnam, die hinter und rechts von ihr stehenden Figuren sind identisch. Dagegen hat die im Vordergrunde der Villbergaer Szene knieende Maria Magdalena kein Analogon in der Güstrower Gruppe, und den links in Villberga stehenden weinenden Frauen entsprechen ganz andere Figuren in Güstrow. Sehen wir uns aber weiter unter den Güstrower Szenen um, so finden wir die erwähnten abweichenden Figuren von der Beweinung in Villberga in anderem Zusammenhange wieder. Die eine linke Seitenfigur steht links in der Güstrower Kreuzabnahme; die Maria Magdalena kniet in der Güstrower Grablegung.

Die Arbeit in den drei Werken von Güstrow, Villberga und Vesterås ist ungefähr von derselben Qualität. Hüben und drüben sind einige Figuren etwas besser geraten, einige schlechter, was immer in den grösseren Schnitzwerken der Zeit vorkommt, die ja nie als Arbeit einer Hand angesehen werden dürfen (vgl. p. 24). Da ausser-

[1] In Antiquarisk Tidskrift. Stockholm 1877.

dem Schreinerarbeit und Polychromie gleicher Art sind, scheint ausser Zweifel, dass alle drei Werke aus denselben Schreiner-, Schnitzer- und Polychromier-Ateliers stammen. Die Schnitzer-Werkstatt ist diejenige von Jan Borman in Brüssel. Eine von anderer Werkstatt gemachte Kopie würde nicht so im Detail ähnlich sein. Und unerklärlich wäre das Verhältnis, dass in Villberga und Vesterås dieselben Akteure und Aktricen auftreten, welche in Güstrow teils in derselben Szene, teils in zwei anderen sich produziert haben. Dies lässt sich nur dadurch erklären, dass im Atelier Modellstatuetten vorhanden waren, die bei variierenden Bestellungen nach Bedarf denjenigen Gruppen zugeteilt wurden, wo man sie eben nötig hatte.

Der Villbergaer Altar hat noch seine Flügeltüren behalten, deren Gemälde auch intakt sind bis auf ein ungeschickt übermaltes Panneau. Diese Gemälde sind freilich Handwerksarbeit von sehr einfacher Art. Dagegen stehen die Flügelgemälde des Vesteråser Altares teilweise künstlerisch bedeutend hoch. Ueber den Meister wird bei der Besprechung des Altares von Jäder (p. 38) weiter die Rede sein.

VADSTENA.

Von grösseren Dimensionen ist der Brüsseler Retabel in der Birgittiner Kirche von Vadstena.[1] Durch den am gewöhnlichen Ort eingedruckten Stempel ist er als Brüsseler Produkt bezeichnet. Die Hauptnischen sind drei, wovon die mittlere überhöht ist. Dazu eine Predella mit drei niedrigen Nischen. Es ist zu bemerken, dass eine Predella bei den Brüsseler Altären höchst selten ist. Bei den Borman'schen Werken kommt ein solcher nur in zwei Fällen vor — hier in Vadstena und in Güstrow — beides Orte, wo man an diese Anordnung früher gewöhnt war und sie vielleicht ausdrücklich im Kontrakt verlangt hatte. Die deutschen Altäre sind ja in der Regel mit einer Predella versehen, und in Vadstena hatte man früher wie überall in Schweden deutsche Altäre importiert.

Wie auf der schematischen Abbildung ersichtlich (Fig. V), sind hier zwei Szenen vorhanden, deren Sujets mit denjenigen in Güstrow gleich sind — A b e n d m a h l und G e t h s e m a n e. Eine Vergleichung dieser letzten Szene in beiden Retabeln (Fig. 26, 27) zeigt dieselbe Kom-

[1] Als Brüsseler Arbeit erwähnt von M ü n z e n b e r g e r u. B e i s s e l Ang. Arb. Bd. II, p. 38 b.

position und dieselben Figuren und Accessorien mit dem Unterschiede, dass hier hinter Judas noch zwei Soldaten hineingestellt sind, dass die schlafenden Apostel mehr nach links gerückt sind, und dass Jakobus en profil statt en face erscheint; statt eines Zaunes erblicken wir in Vadstena eine Planke. Bei Christus und Judas können wir teilweise dieselben Falten verfolgen wie in Güstrow, nur sind sie in Vadstena etwas summarischer gegeben. Die Figuren in Vadstena haben auch etwas gedrungenere Proportionen. Aehnliche Resultate ergibt eine Vergleichung der Abendmahlszenen (Fig. 29, 30). Das Längsformat hat in Vadstena eine längliche Form des Tisches herbeigeführt und so auf jeder Seite für einen Diener Platz ermöglicht.

Die Hauptgruppen haben mehr Recht auf unsere Aufmerksamkeit wie die Predella-Szenen; sie sind besser und sorgfältiger gearbeitet und geben uns mehr künstlerischen Gehalt, während die minder bedeutenden Predella-Szenen uns den Dienst geleistet haben, den Zusammenhang mit dem Güstrower Altar zu zeigen. Die Gruppe der Zentralnische stellt die Verherrlichung Marias (Fig. 32) dar. Sie schwebt in der Luft, auf den Schultern eines fliegenden Engelknaben stehend, der in seinen Armen ein Schild hält mit dem Wappen der Madonna, fünf blutende Wunden auf goldenem Grund. Unten knieen Papst und Kaiser, Bischöfe und Fürsten, jene ganze Suite, die von ähnlichen zeitgenössischen Darstellungen bekannt ist. Damit wir die Eigenschaften der Komposition recht schätzen können, wird eine Vergleichung mit einer Szene in dem Strengnäser grossen Passionsaltare mit dem Knabenkopfe (p. 16—17) angebracht sein — der Himmelfahrt Christi (Fig. 33): Hier elf Personen, da zwölf, in beiden schwebt über den Köpfen der Menschen ein göttliches Wesen. In Strengnäs sind die zwölf in der primitivsten Weise verteilt: je sechs Stück sind hintereinander aufgestellt, jeder Seitenwand entlang, und alle zwölf machen ungefähr dieselbe Kopfbewegung. In Vadstena formieren Papst, Kaiser, ein Bischof und ein Herzog einen Halbkreis um die zwei in der Mitte des Vordergrundes stehenden Betpulte; sie heben ganz wenig ihre Köpfe, und eben in den Köpfen ist Gleichförmigkeit vermieden: es ist des menschlichen Kopfes unwürdig, sich wie auf Kommando zu drehen. Dagegen sind die Körper ziemlich symmetrisch behandelt. Um diesen inneren Halbkreis bildet sich ein äusserer von stehenden teils aufschauenden, teils zum Nachbar gewandten Mönchen, Fürsten etc. Es war scheinbar ganz einfach, die Figuren in diese Ordnung zu bringen. Der Vergleich mit Strengnäs, wo die Nische dieselbe zur Halbkreiskomposition einladende Form

hat, zeigt, wie schwer es doch war, von der Gerade-Linien-Komposition fortzukommen. Und die Köpfe in Strengnäs! Es sind die Bewegungen von Neugierigen, die nach einem Seiltänzer schauen. In Vadstena sind kaum zwei Köpfe so viel gedreht, dass ihre Besitzer wirklich die Madonna hätten sehen können. Die anderen biegen ihre Köpfe nur leicht, mehr wie einer der lauschen, als einer der sehen will. Es ist als hörten sie die Violinen der Engel und das Rauschen des Rockes der Madonna. Es ist eine andere Zeit. In dieser Auffassung, in der eine Forderung an Würde zu Tage tritt, steckt schon Hochrenaissancegeist.

Die linke Nische — die heilige Sippe — (Fig. 34) gibt ihr Sujet in der um die Zeit sowohl am Rhein wie in den Niederlanden gebräuchlichen Anordnung wieder. Aber die absichtliche Kreiskomposition ist deutlich. Die heilige Verwandtschaft bildet einen Halbzirkel um die Bank, wo das Kind feierlich aufrecht auf seinen beiden Füssen steht. Die gute Grossmutter will es mit einer kolossalen Birne verführen, die junge Mutter reicht ihm ein grosses Buch. Es liegt Charakteristik in den zwei verschiedenen Geschenken. Die kleine Person, die rechts in jungem Alter auch mit einem ernsten Buche umgeht, ist der werdende Evangelist Johannes, seine Mutter mit schwärmerischem Blick die Maria Salome.

In der Nische rechts von der Verherrlichung hat diejenige Heilige ihren Platz gefunden, der einmal wohl der Altar geweiht war. Es ist die heilige Ursula (Fig. 35). Die bekannten Darstellungen der Ankunft ihrer Schiffe in Köln und des Totschiessens der Pilgerinnen in den Miniaturgruppen im Baldachinwerke bezeugen, dass die hl. Ursula gemeint ist.

Wie eine Madonna Mater omnium breitet sie ihren Mantel über die Gemeinde ihrer Begleiterinnen und Begleiter. Es ist dieselbe Darstellung wie auf der einen Giebelwand des memlingschen Ursulaschreines in Brügge.

Der Gegenstand verlangte, dass die Heilige eine die Anderen überragende Grösse bekam. Der lächerliche Grössenunterschied, der bei dem Bilde Memlings an ein Huhn mit bangen Kücken denken lässt, ist hier gemildert. Man kommt wenigstens nicht gleich auf den Gedanken, weil die hinter ihr stehenden dieselbe Kopfhöhe erreichen wie sie. Von dem ängstlichen Hervorgucken unter dem Mantel findet man auch keine Spur mehr. Sie breitet ihn mehr als ein Symbol des Schutzes aus, die meisten ihrer Schützlinge befinden sich ausserhalb des Mantels. Und sie scheinen sie nicht einmal zu erblicken, sie ahnen sie nur.

Man denkt, die Heilige schreitet unsichtbar unter ihren Freunden herum.

Die Personen ordnen sich im Halbkreise wie immer. Die Linie der Köpfe entspricht der Kurve des Mantelrandes.

Die plastische Behandlung der Einzelfiguren ist wie schon bei den Predella-Gruppen bemerkt, in allen Hauptsachen dem Güstrower Altar gleich. Die gedrungenen Proportionen der Figuren in der Predella fallen bei den Hauptszenen nicht auf.

Die Polychromierung ist gut erhalten und zeigt in jeder Hinsicht dasselbe Verfahren wie bei den schon beschriebenen Borman'schen Werken.

Dieselbe Auffassung und Kompositon haben wir in Güstrow und in dem Brüsseler Georgsaltar kennen gelernt. Das deutet alles darauf hin, dass unsere Vadstenaer Gruppen nach Jan Bormanschen Modellen gearbeitet sind, d. h. aus Jan Bormans Werkstatt gekommen sind. Des Meisters Hand ist wohl nicht darin zu sehen, aber die Hände seiner Gehilfen. Sicher waren es mehrere: Die kleinen Gruppen in Breit-Format zeigen eine andere Hand wie die grossen Nischen.

In der Architektur des Schreines erscheint nicht ganz derselbe Parallelismus mit dem Güstrower Werke, wie in der Plastik. Doch ist die Form der Nischen dieselbe und die Bogen und Maasswerkformen die in Vadstena vorkommen, sind auch alle in Güstrow vorhanden; die etwas andersartige Erscheinung hängt mit der Einfügung von Miniaturgruppen in das Baldachinwerk zusammen. Es ist also nicht unmöglich, dass auch der architektonische Teil demselben Ursprunge zugewiesen werden muss wie der Güstrower Schrein.

Dies ist dagegen bei den bemalten Flügeltüren nicht der Fall. Diese zeigen dieselbe Art wie der Altar von Vesterås und die grossen Türen geben uns eine Kollektion von 24 Bildern dieses Malerateliers, dessen Namen wir im zweitfolgenden Werke kennen lernen werden.

Unter den schwärmerischen Jungfrauen zu den Füssen der hl. Ursula schreitet eine ganz ruhig und nüchtern, selbstbewusst und sicher hervor, den langen Rock von beiden Händen mit festem Griff gehoben, den einen Arm so gebogen, dass er die modische Aufschlitzung zeigt. Sie scheint nicht eine der 11000 Märtyrerinnen zu sein. In der Tat hat sie auch andere Aufgaben. Hier ist sie Gast. Wo sie eigentlich hingehört, werden wir in einem Schnitzaltar in dem Strengnäser Kirchenmuseum finden.

STRENGNÄS KIRCHENMUSEUM.

Ausser den schon beschriebenen zwei Retabeln im Chor der Strengnäser Kathedrale (p. 17 ff.), besitzt die Kirche in einer als Museum geordneten Kapelle eine Sammlung einheimischer und deutscher Retabeln und dazu einen grossen flämischen (Fig. VI).[1]

Die eben genannte weibliche Figur finden wir in der Szene der Trauung (Fig. 36) wieder, auf demselben rechten Eckplatz, den sie in Vadstena einnahm. Sie ist in jeder Beziehung dieselbe, nur ist ihre Kopftracht etwas anders; den Zopf, der in Vadstena abgebrochen war, hat sie hier bewahrt; die Falten sind dieselben, obgleich in Strengnäs ungeschickter, eckiger geschnitten und mitunter mit weniger korrekten Proportionen wiedergegeben. Doch ist deutlich, dass beide von demselben Vorbild ausgehen und dass beide nicht selbständig kopiert sind, sondern sklavisch, auf das Geheiss des Meisters. Die Abweichungen von dem Muster sind nicht auf die Selbständigkeit, sondern auf den Mangel an Sicherheit der kopierenden Hand zu schreiben.

Die modische Dame mit ihrem eleganten Zopf ist die dritte in einer Reihe von Jungfrauen, die die Madonna zur Trauung begleiten. Die drei bilden ein Bogensegment, das, mit dem Altar mitten im Hintergrund als Zwischenglied, sich mit den drei männlichen Begleitern des Bräutigams zu einem nach üblicher Bormanschen Art kompleten Halbzirkel rund um die Hauptperson vereint. Zwei ganz kleine Engel schmiegen sich wie zärtliche Kätzchen an den Rock der Braut.

Die Hauptnische stellt die Geburt Christi dar (Fig. 37). Sie ist grösstenteils identisch mit der Nativität im Vesteråser Altar. Nur ist die Strengnäser Szene — weil Hauptgruppe — vollständiger, und trotz der wenigen Personen bemerkt man das Bestreben, diese drei ein geschlossenes Dreieck um die kleine Hauptfigur bilden zu lassen. Das Kind ist übrigens fortgekommen, aber sein Platz ist noch erkennbar.

Auf dem Dache der Stallung geht die Verkündigung an die Hirten vor sich, in den Miniaturgruppen im Baldachinwerk sieht man die Prototypen der Empfängnis Marias: 1. das Feuer im Busch, vor dem Moses seine Schuhe auszieht (II Moses 3), 2. Gideon betend vor dem Felle, auf das himmlischer Tau fällt (Buch der Richter 6, 37—38).

Die dritte Szene, die Anbetung der Könige (Fig. 38), zeigt ein sehr seltenes Motiv. Maria nimmt die Huldigung der Könige ent-

[1] Erwähnt bei Münzenberger und Beissel ang. Arb. Bd. II, p. 39 a.

gegen auf ihrem Bett sitzend. Das Bett ist längs der abschliessenden Wand gestellt, mit den Kissen rechts; an der Wand ist ein farbiges Gewebe aufgehängt, und somit das Bett zu einer Art Thron arrangiert.

Wohl kommen Darstellungen vor, wo die Maria im Bett liegend die Könige empfängt — eine Abreviatur der Nativität und der Epiphaniasdarstellung zu einer Szene. So in einem der Altäre Baerzas in Dijon (pag. 9 ff.). So immer in den weit verbreiteten Alabasteraltären rätselhaften Ursprungs, an ihren spindelbeinartigen schlechten Formen und den heraustretenden kugelförmigen Augen erkenntlich.[1] Dass die Maria auf dem Bett sitzt, ist mir dagegen nur an Jan Bormans Altären begegnet.

Wir sehen diese seltene Anordnung auch in Vesterås und in Villberga. Auch die Plätze und Posen der Könige sind dort gleich wie hier (Fig. 39).

Denselben Grad von Aehnlichkeit besitzen die heiligen Sippen hier und in dem eben beschriebenen Vadstenaer Altare.

Die plastische Behandlung der Figuren wurde bei Erwähnung der Ehrenjungfrau in der Trauung Marias angedeutet. Wenn der Anschluss an Borman'sche Kompositionen und Modellfiguren deutlich ist, so ist gleich deutlich, dass hier weniger kunstfertige Gehilfen gearbeitet haben.

Die Polychromie ist der oben beschriebenen gleich. Das Baldachinwerk, der Grundplan und die Wandtäfelung der Nischen stimmen mit denjenigen von Güstrow, Vesterås, Villberga und Vadstena überein.

Bemalte Flügeltüren sind auch hier erhalten. Die Gemälde, von weniger hoher Qualität, stehen dem sog. Meister von Linnich[2] am nächsten.

JÄDER.

Wir kommen zu dem letzten Retabel der Gruppe — in der Kirche von Jäder in Södermanland (Fig. VII).

Bei Vergleichung dieser Szenen mit den früher beschriebenen desselben Inhalts zeigen sich überall Uebereinstimmungen. Die drei Haupt-

---

[1] Beispiele dieser Alabasterreliefs: Germanisches Museum Nr. 709. — Cluny Nr. 505—519. — South Kensington 2416—56. Vergleiche Archaeologia Bd. XI, p. 93. (Mitgeteilt von Dr. Adolph Goldschmidt.)

[2] Vgl. Verzeichnis der Gemälde des Museums. Wallraf-Richartz, Köln 1902, Nr. 448—455.

gruppen (Fig. 40) hier gleichen bis auf wenige Details den drei Hauptgruppen im Altar des Strengnäser Kirchenmuseum, und die Golgathaszene hier den Kreuzigungsszenen in Vesterås, Villberga und Güstrow. Dem breiten Format zuliebe ist die Frau links bei der Kreuzabnahme von Güstrow (die auch bei der Beweinung in Villberga und in Vesterås vorkommt) hier in die linke Ecke der Golgathaszene eingesetzt. Die Predella-Szenen sind sämtlich fast gleich mit denjenigen in Vadstena: Was die Gethsemanegruppen (Fig. 26—28) betrifft, herrscht völlige Identität, als ob die eine Gruppe ein Abguss nach der anderen wäre; bei der Fusswaschung (Fig. 44, 45) sind freilich mehrere Apostel in den Posen verändert, die Figuren um Petrus herum aber sind gleich. In den Abendmahlszenen (Fig. 29—31) gleich weitgehende Aehnlichkeit. Andererseits finden sich einige Züge von hier im Abendmahl von Güstrow deutlich wieder.

Es scheint also klar, dass dasselbe Atelier auch den Jäderer Altar geliefert hat. Auch erscheint der Jäderer Altar als eine Bestätigung der vorherigen Attributionen, da hier Spiegelbilder von Gruppen sämtlicher anderer dem Borman zugeschriebenen Altären in einem Schreine vereinigt sind.

Nun ist aber das Werk mit einer Signatur versehen, die gegen dies ganz ausdrücklich zu sprechen scheint. Auf dem Saum des Mantels der Madonna in der Szene der Nativität steht, gemalt: GHEMACHT TE MECHELN BI IANNEN VAN WAVERE INT IAER ONS HER DVISENT VIFHONDERTEN · M· (?) VIRTIEN.

Wie erklärt sich dies?

Wer war Jan van Wavere?

Wir haben schon früher ein Altarwerk erwähnt, das mit einem ähnlichen Namen bezeichnet ist — dasjenige am Hochaltar der Kirche der heiligen Dimphna in Gheel. Dies Altarwerk besteht, wie gesagt, aus zwei aufeinandergestellten Teilen verschiedenen Ursprungs. Auf dem Mantelsaume eines Bischofs in dem oberen Teile liest man in vertieften Buchstaben folgende Inschrift: ALS · DESE · TAVEL · WAS · GHESTELT · SCREEF · MEN · MCCCCCXV · ONT-TRENT · KERSMISSE · JAN · WAVE ·

Abgebildet und beschrieben ist der ganze Hochaltarschmuck in Münzenberger und Beissels Sammelwerke.[1] Beissel nimmt an, dass

[1] Ang. Arb. Bd. II, p. 10b ff.

die Signatur[1] sich sowohl auf den oberen als auf den unteren Teil bezieht. Dies ist nicht richtig. Die beiden Schreine sind voneinander getrennt und sind im Stil verschieden. Die Nischen sind anders gebaut: oben mit Fensterimitation und mit konvergierenden Seitenwänden, unten ohne diese Eigenschaften. Die Figuren unten sind lebhafter bewegt, aber plumper geformt; die Gesichtsbildung ist verschieden, z. B. oben konstant lange spitze Nasen, unten gleich konstant eingedrückte, oft krumme Nasen. Der eine der beiden Teile ist wohl bestellt in der Absicht, zusammen mit dem anderen aufgestellt zu werden, aber in jedem Falle in ganz verschiedener Art ausgeführt worden (Fig. 41, 42).

Die Komposition und Behandlung der einzelnen Figuren stimmt oben mehr mit dem Strengnäser Altare mit dem Knabenkopfe, unten mehr mit Antwerpener Altären nach 1500 und es ist wohl möglich, dass Beissel Recht hat, wenn er diese Szenen typisch antwerpische nennt. Dagegen ist der Meister des oberen Teiles, Jan Wave(re), nicht Antwerpener. Wir haben eben in der Inschrift in Jäder das Wort Mecheln bei demselben Namen gelesen. Ich will für jetzt hiervon absehen, da der Jäder'sche Altar noch ein Problem ist, und anderwärts nach Auskunft suchen.

In der Kapelle des deutschen Ritterordens in Wien befindet sich ein Schnitz-Altar, signiert auf dem Saume einer Maria: VAN WAVERE — und auf dem Rande des Schreines mit folgenden zwei Stempeln versehen: I: V: WAVERE und Mechlen[2] (Fig. IX). Die Art der Bewegung und die Gesichtstypen stimmen hier so gut überein mit den oberen Gruppen in Gheel, dass man auch

---

[1] Die letzten Buchstaben der Inschrift sind sehr gedrängt und der Mantelsaum ist mit dem letzten E abgeschnitten, was auf die Möglichkeit hinweist, dass der Namen abgekürzt ist und eigentlich (wie in der früher zitierten Bezeichnung) WAVERE lauten würde. Für eine solche Abkürzung, gibt es ein gleichzeitiges Beispiel, in der Bezeichnung des Heerentaler Altares (pag. 40 ff.) die PASQVIER BORRE lautet, statt BORREMAN: es ist nicht Platz genug auf dem Saum für den ganzen Namen. Dieses scheint Beissel angenommen zu haben denn der von ihm wohl gemeinte Jan wird in dem Liggeren Henneken van de Wouwere genannt (unter den «leerjinghers» 1480. Rombouts und Lerius, De Liggeren des antwerpsche Sint Lucasgilde Bd. I, p. 31). Sehr möglich ist, dass sowohl Formen auf -ere und -er wie auf -e vorkamen. Der Name ist eigentlich ein Ortsname — Wouw — in Nordbrabant.

[2] Ich verdanke Herrn Direktor Dr. Kæmmerer die Hinweisung auf dieses Werk, das sich ursprünglich in der Marienkirche in Danzig befand in der Antoniuskapelle der Trägerzunft. Vgl. Münzenberger und Beissel Ang. Arb. Bd. II, p. 37b. Kæmmerer hat alle auf diesen Altar bezügliche Notizen zusammengestellt in einem Artikel der Danziger Zeitung Nr. 22056 14. Juli 1896.

ohne die Bezeichnung an denselben Meister denken würde. Nun sind sie signiert. Und die Wiener Signatur kompletiert die Gheeler: der Jan Wave des Gheeler Retabels ist gleich mit dem Mechelner Jan von Wavere des Wiener Werkes. Künstler mit diesem Namen gab es zwei in Mecheln. Beide werden Maler genannt. Einer starb 1521, der andere 1522.[1] Einer von diesen muss es sein. Und die Skulpturen in Gheel und Wien geben uns ein ziemlich deutliches Bild von dem Aussehen der Plastik, die seinen Namen trägt. Wir sehen auch, dass diese Art konstant war. Denn der Wiener Altar muss seiner Kostüme und seiner altmodischen Baldachine zufolge vor 1500 datiert werden, und der Gheeler ist 1515 bezeichnet (Fig. 43).

Von diesem Atelier können die Jäderer Skulpturen nicht ausgegangen sein.

Der Jan v. Wavere steht ja nicht weit von dem Standpunkt des Meisters von dem Strengnäser Altar mit dem Knabenkopfe der eben gerade als Kontrast des Borman'schen Stiles angesehen werden muss.

War es da vielleicht der andere Jan Wavere von Mecheln, der sich zu einem Doppelgänger Jan Bormans gemacht hatte?

Würde er da nicht etwas verändert haben? Ist eine so sklavische Kopie möglich, ausser in einem fabrikmässigen Betrieb, wobei in der Werkstatt Modellstatuetten und Modellgruppen vorhanden waren?

Die einfachste Lösung ist diese: die Skulpturen sind aus Bormans Atelier. Aber Wavere hat den Altar geliefert. Wir haben bei Bormans Biographie (pag. 23) gesehen, wie oft ihm Bildhauerarbeit in Auftrag gegeben wurde, für Werke, deren Ausführung Andere übernommen hatten. Und wenn dabei jemand seine Firmamarke auf die Ware drückte, war es wohl der, der dafür verantwortlich war, der Lieferant.

Der Lieferant machte aber stets selbst einen Teil des Werkes. Der Peterceels z. B. die Tischlerarbeit (pag. 23).

Die oft absolute Gleichförmigkeit der Schreinerarbeit in Jäder mit derjenigen in Vadstena, wo die Marke BRVESEL auf dem Schrein eben diesen als Brüsseler Ware bezeichnet, spricht dafür, dass auch in Jäder der Schrein brüsselisch ist — also nicht einmal dieser von Wavere.

Es bleibt nichts als die Polychromie der Figuren übrig, da die Gemälde der Flügeltüren in Jäder, wie wir sehen werden, auch Brüsseler Arbeit sind.

---

[1] Emanuel Neeffs, Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines, Gand 1876— Bd. I, pag. 309.

Unglücklicherweise ist es nun unmöglich zu beurteilen, wie die Polychromie war. Denn die Altäre in Wien, Gheel und Jäder sind alle restauriert. Es scheint aber das Annehmbarste, dass der Maler Wavere die nicht geringe Vergoldungs- und Polychromierungsarbeit machte.

Die Gemälde der Türen stellen Szenen dar aus der Geschichte Joachims und Annas und aus der Jugendgeschichte Christi. In dem Bilde der Geburt Marias hat der Maler seinen Namen genannt. Auf einer an der Wand aufgehängten Inschrifttafel erscheinen als fingierte Unterschrift die Worte: Jan van Conixlo · brussel.

Dieselbe Art findet sich wie gesagt deutlich in den Panneaus von Vesterås und Vadstena wieder.

In dieser Arbeit, die vor allem einem Bildschnitzer gewidmet ist, ist es nicht meine Absicht gewesen, auf die bemalten Flügeltüren näher einzugehen. Trotzdem mag es mir erlaubt sein, auf die kunstgeschichtliche Bedeutung dieses signierten Gemäldes hinzuweisen.

Durch ihren Zusammenhang mit diesen können sämtliche Gemälde der Flügeltüren der Altäre in Jäder, Vesteras und Vadstena dem Jan van Coninxloo und seiner Werkstatt zugeschrieben werden. Mehrere von ihnen scheinen gute eigenhändige Bilder des Meisters zu sein, wenn ich nach einer Vergleichung mit seinen bezeichneten Bildern in Rouen urteilen darf. Das Bild der künstlerischen Persönlichkeit Jan van Coninxloo's gewinnt für den, der diese 68 Gemälde gesehen hat, eine Deutlichkeit, die die wenigen sonst bekannten Werke des sympathischen Meisters schwerlich zu geben vermögen.[1]

* * *

Zusammengefasst ergibt sich folgendes Resultat:

Aus dem Borman'schen Atelier herrührende Skulpturen befinden sich in den schwedischen Altarschreinen von Villberga, Vesterås, Vadstena, Strengnäs, Jäder. Die Unebenheit der Arbeit, bald meisterhaft, bald handwerksmässig, zeigt, dass viele Gehilfenhände tätig waren. Das oft wiederkehrende Phänomen der Repliken zeigt, dass nach im Atelier befindlichen Modell-Statuetten oder -Gruppen gearbeitet wurde.

Diese Skulpturen zeigen überall, wo die Polychromie intakt beibehalten ist, dieselben Farben, dieselben originellen Prozeduren wie

---

[1] Vgl. Woltmann und Woermann, Geschichte der Malerei. A. J. Wauters, La peinture flamande p. 143.

im Güstrower Altare. Somit scheint auch diese Arbeit eine gemeinsame Quelle zu haben. Dass sie auch vom Borman'schen Atelier geliefert wurde, ist aber nicht anzunehmen, da wir von früher wissen, dass die Bemalung von Bormans Werken oft einem anderen anvertraut wurde.

Die Architektur der Schreine zeigt in den meisten Altären grosse Aehnlichkeit. Auch hier ist aber, aus demselben Grunde wie oben, nicht gesagt, dass sie aus Bormans Werkstatt kam.

Die Gemälde der Türen endlich zeigen in drei Altären, Jäder, Vesterås, Vadstena, die Mitarbeiterschaft des Jan van Coninxloo d. ä.; in Villberga und im Strengnäser Kirchenmuseum die verschiedener unbedeutender Werkstätten.

Die zwei Fälle, wo uns eine Signatur begegnet ist, sind folgende: 1. in Güstrow: die Signatur des Bildhauers; 2. in Jäder: die Signatur eines Künstlers, von dem wir nur wissen, dass er nicht der Bildhauer war.

Es ist also nicht sicher, dass Jan Borman gegenüber den Käufern oder Bestellern aller dieser schwedischen Altäre selbst als Autor auftrat. Vielleicht ist Jan von Wavere Lieferant mehrerer Schreine. — Was uns am meisten interessiert, ist aber der Schnitzer, nicht der Verkäufer. Und dass die Schnitzereien von Bormans Atelier herrühren, wird trotz Jan van Wavere sicher sein.

PASQUIER BORMAN.

HEERENTHALS.

Das Todesjahr des Meisters Jan Borman ist unbekannt; Eduard v. Even nimmt versuchsweise 1520 an, wohl aus dem Grunde, weil sich bis jetzt weder in Archiven noch in Monumenten eine Spur von ihm nach dem 1522 aufgestellten Güstrower Altare gezeigt hat. Dagegen begegnet uns auch später in Kirchenrechnungen der Name seines Sohnes — anfangs als Mitarbeiter des Vaters (Retabel 1510 in Turnhout[1]), nachher wird er verschiedene Male genannt als selbständiger Bildhauer, in Brüssel für Brüsseler Kirchen arbeitend, bis einschliesslich 1536. Sein Todesjahr ist unbekannt. Von all den archivalisch bekannten Werken ist keines bis jetzt wiedergefunden. Dagegen lernt man seine Art durch einen signierten Altar in der Kirche der heiligen Waudru in Heerenthals[2] kennen, mit dem Martyrium der heiligen Brüder Crispin und Crispinian (Fig. 49).

Der Altar ist leider nicht gut erhalten, Flügeltüren und Polychromie fehlen, ebenso verschiedene Figuren in der Zentralnische und in der rechten Seitennische. Der architektonische Aufbau ist im Wesentlichen dem der Altäre des Vaters Jan Borman ähnlich. Doch fällt hier einiges auf, was zeigt, dass Pasquier einer noch späteren Gotik angehört wie Jan: Die Pfeilerbündel, die zwischen den Nischen stehen, sind ganz verdeckt durch Statuetten und ihre Konsolen und

[1] Van Even, Maître Jean Borman, Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie, Band XXIII (1884).

[2] Münzenberger u. Beissel, ang. Arb. p. 7a.

Baldachine — die untersten Etagen des Baldachinsystems in den grossen Nischen kriechen so weit in die dunkle Tiefe hinein, dass sie ganz schwarz erscheinen gegen das beleuchtete Filigranwerk der obersten äussersten Etage.

Wie das Lebhafte im Wechsel von Licht und Schatten in der Architektur gesteigert ist, so zeigt auch eine Untersuchung der Gruppen viel bewegteres Leben wie früher. In allen drei Nischen sind Folterszenen dargestellt, wie in dem Georgsaltar von 1493. Hier dürfen aber die Henkersknechte nicht so ruhig stehen wie da. Sie legen Holz unter den Folterkessel, rühren im Feuer um, giessen siedendes Oel auf die Märtyrer, kurz sie sind alle sehr eifrig und sehr beschäftigt. Es ist eine brutale Auffassung der Heiligen-Legende, nicht jene Weihestimmung von 1493.

Die Komposition hat in der Mittelnische eine entfernte Verwandtschaft mit derjenigen der Jan Borman'schen Gruppen, scheint aber in den Seitengruppen völlig wirr. Doch nur scheinbar, denn bei näherem Zusehen findet man, dass die Seitengruppen als Ausläufer der Mittelgruppe gedacht sind. Die Schwerpunkte beider Seitennischen sind etwas von der eigenen Bühnenmitte nach der mittleren Nische hin verschoben. Pasquier hat die Komposition als eine Einheit für den ganzen Schrein gedacht. Die rautenförmige Einteilung des Schreines, wo jede Abteilung etwas für sich war, mag ihm altmodisch, unbeholfen vorgekommen sein. Auch die kapellenartige unrealistische Täfelung der Nischen ist bei ihm fast unsichtbar gemacht durch die zahlreichen Gebäude, die er im Hintergrunde aufgeführt hat: da hat er Häuser gebaut mit Terrassen, Giebeln und Türen, wo bald ein junges Mädchen hineingeht, bald ein Mann herauskommt — Leute, die gar nicht zur erzählten Geschichte gehören, aber man soll wissen, dass dies richtige Häuser sind, die in die Tiefe gehen, in denen Menschen wohnen können. Auf der Terrasse zwischen den links und rechts gestellten Häusern lässt er neue Martyrien des Bruderpaares aufführen durch ganz kleine Figürchen.

Aus der Not hat er eine Tugend gemacht. Er stand vor der Aufgabe, sechs verschiedene Historien ähnlichen Inhalts zu schnitzen und zusammen in einen Schrein zu bringen. Zugleich sagte ihm sein modernerer Geschmack: ich will nicht vieles kleines geben, sondern e i n e s. Da greift er drei Historien heraus, stellt sie nebeneinander in drei verschiedene Nischen, aber komponiert so, dass die Mittelnische die äusseren beherrscht. Die drei übrigen Szenen schiebt er perspektivisch verkleinert in den Hintergrund je einer der grossen

Nischen und gewinnt dadurch eine Einheit, die dem keimenden Hoch-Renaissance-Geschmack entspricht, und eine Tiefenwirkung, der während des ganzen 15. Jahrhunderts nachgestrebt worden war, die aber hier erst ihre Vollkommenheit findet und vielleicht — ihre Uebertreibung.

VESTERÅS' MUSEUM.

Einer der am feinsten gearbeiteten Brüsseler Schreine in Schweden ist der Retabel mit der Glorifikation Marias im Museum von Vesterås (Fig. 50). Er ist ganz klein, 1,29 m breit, 1,75 m hoch und enthält nur eine Szene, die Verherrlichung Marias. Leider ist er arg maltraitiert. Die Farbe ist bis auf einige Spuren verschwunden, die Hauptperson selbst fehlt, nur ihre Mandorla zeigt ihren Platz an. Auch fehlt einer ihrer Adoranten. Diesen ist es mir jedoch gelungen wiederzufinden. Seinem leer gelassenen Platz nach (dem Papste vis-à-vis), musste er dem üblichen Schema dieser Darstellungen zufolge ein Kaiser sein. Ins Nordische Museum in Stockholm hat sich dieser Kaiser verirrt (Fig. 51). Die Figur im Museum hat dieselbe Provenienz wie der Retabel, nämlich die Salaer Landkirche (Upland), sie passt auch auf den leeren Platz, sie ist ohne Zweifel der verlorene Kaiser.

Die Szene zeigt beim ersten Blick Aehnlichkeit mit der besprochenen Glorifikation Marias in Vadstena, besonders Haltung und Tracht des Papstes und des Kaisers. Der Retabel wird dadurch in die Gruppe der dem Jan Borman nahe stehenden gerückt.

Einige Verschiedenheiten ergeben sich schon durch die Form der Nische. Sein Grundplan ist freilich der übliche, der eines vielseitigen Chors. Aber hinter der Maria ist das Baldachinwerk mit zwei Paar Pfeilern mit dem Boden verbunden und der Madonna dadurch eine accentuierende Umrahmung gegeben. Dies Hervortreten in der Mitte des Hintergrunds bringt natürlich zwei Vertiefungen in der linken und rechten Hintergrundecke hervor, hier drängen sich die perspektivisch immer kleiner werdenden Verehrer, Mönche und Ritter. Einige Körper werden halb verdeckt durch die genannten Pfeiler, man sieht nicht recht wo die Reihe aufhört, sondern glaubt, sie setze sich immer fort.

Hoch oben im Baldachinwerk ist ein Balkon gemacht, wo Gott Vater thront, umgeben von singenden Engeln, das offene Buch in der Linken, die Rechte erhoben. Diese Miniaturgruppe befindet sich — in den Hauptzügen gleich — auf einem analogen Platze des Heeren-

thaler Altars. Die raffinierten Mittel, wodurch der Tiefeneindruck erzielt ist, haben ebenfalls deutliche Verwandtschaft mit der Behandlung der Hintergründe in Heerenthals. Das gemeinsame der Gesichtstypen — krumme, grosse Nasen, bei den jüngeren Gesichtern heraustretende grosse Augen — machen vollends glaubhaft, dass der Altar aus der Salaer Landkirche ein Werk von Pasquier Borman sei. Das Gesicht des knieenden Papstes findet sich Zug für Zug wieder in der Heerenthaler linken Nische, leider im Hintergrunde und auf den zugänglichen Photographieen nicht sichtbar.

Die Polychromierung ist sehr verdorben, lässt aber noch erkennen, dass sie von derselben Art war, wie diejenige der Jan Borman'schen Altäre.

Die Türflügel sind erhalten, aber die Gemälde darauf sind zu stark ruiniert, als dass ein sicheres Urteil über sie gegeben werden kann. Sie scheinen aber dem Coninxloo nahe zu stehen.

BRÜSSELER SCHNITZALTÄRE IN SCHWEDEN AUS NICHT BORMAN'SCHEN WERKSTÄTTEN.

Ausser den genannten Borman'schen Werken sind mir in den genannten Provinzen noch drei Altäre Brüsseler Ursprungs bekannt.

In Ytter-Enhörna (Södermanland) ein Passionsaltar mit Ecce home links, Pietà rechts, Golgatha in der überhöhten Mitte. Einige Figuren sind den Borman'schen effektvollen von hinten gesehenen Draperiefiguren nachgeahmt. Von den vorher genannten Werken steht er dem Georgsaltar von 1493 (pag. 20) am nächsten, obgleich qualitativ unterlegen. Er ist nicht bezeichnet (Fig. 48).

Veckholms Hochaltarblatt ist durch den Stempel BRVESEL bezeichnet. Es ist ein Passionsaltar von demselben Inhalt wie der Ytter-Enhörnaer. Er ist ausserdem mit einer Predella versehen, worin das Martyrium des heiligen Laurentius geschnitzt ist. Ein von Borman ziemlich unabhängiger Meister mit mehr lebhafter aber zugleich nicht so aristokratischer Art. Der Altar hat gut erhaltene, bemalte Flügeltüren, und stimmt in der Ausbildung der Nischen mit den späteren Jan-Borman'schen Altären überein (Fig. 47).

In der Kirche von Skånela (wie Veckholm auch in Upland gelegen) befindet sich ein schöner flämischer Schnitzaltar mit erhöhter Mitte, enthaltend die Geschichte von Joachim und Anna (Fig. 46). Er ist mit derselben Marke bezeichnet, wie der grosse Strengnäser Retabel (pag. 16), dem Knabenkopf, auf demselben Platze wie da eingebrannt. Nischenbau und Hintergründe erinnern an Pasquier Borman. Die einzelnen Figuren haben aber mehr Verwandtschaft mit einem anderen anonymen Meister, dem Verfertiger des Sippenretabels von Auderghem

im Brüsseler Gewerbemuseum.[1] Demselben dürfte auch eine reizende Gruppe von drei gestiefelten Engeln mit Stäben und Reisemänteln, die im Begriff sind Abraham zu besuchen zugeschrieben werden. Die Gruppe ist wahrscheinlich ein Fragment eines Schnitzaltars, gehört dem Herrn L. Kervyn de Meerendre und war ausgestellt im Gruuthuuse in Brügge bei der Ausstellung der Primitiven 1902.[2] Diesem sehr nahe steht ausserdem ein kleiner St. Michael im Louvre (Collection Sauvageot B. 182).[3]

Der Sippenaltar von Auderghem zeigt grosse Aehnlichkeit mit Jan-Borman'schen Sippengruppen in Vadstena und Strengnäs, (vergl. pag. 31) daneben jedoch zu viel Verschiedenes im Einzelnen, als dass angenommen werden könnte, der Auderghemer Meister sei identisch mit J. Borman. Vielleicht war er sein Schüler, jedenfalls ist er jünger.

* * *

Es muss angenommen werden, dass der schwedische Import der teueren flämischen Schnitzaltäre mit der offiziellen Einführung der Reformation (1527) und mit dem damit zusammenhängenden Anfang der Hungerperiode der kirchlichen Kunst aufhörte.

In Belgien aber gibt es noch mehrere Altäre, die um oder nach dieser Zeit entstanden sind, z. B. der grosse Schnitzaltar in der Kirche Notre Dame in Lombeek (Gypsabguss im Brüsseler Gewerbemuseum),[4] der aus dem Besitz der Familie Pensa di Mondari stammende im Brüsseler Rathause,[5] und der kleine Altaraufsatz in der Kirche von Villers-la-Ville.[6]

Sie zeigen sämtlich Aehnlichkeiten mit der Borman'schen Gruppe, daneben aber in den einzelnen Figuren starke Spuren des eindringenden Italianismus — ein unangenehmes Gemisch von Gotik und Renaissance, das sich sehr lange in den Niederlanden hielt, namentlich auf kirchlichen Ausstattungsstücken. Keiner von den jetzt genannten stammt aus den Borman'schen Werkstätten.

Schliesslich muss der ganze gotische Aufbau des Altarschmuckes dem neuen italienisierenden Geschmack weichen. An seine Stelle tritt eine flache von Pilastern flankierte Wand, die mit Basreliefs ge-

[1] Beschr. u. abgeb. bei Münzenberger und Beissel Ang. Arb. Bd. II, p. 10 a.
[2] Catalogue, Section d'art ancien, Série A. 17. (pag. 9).
[3] Schlechte Abb. bei Destrée, ang. Ztschft. Bd. IX.
[4] Münzenberger und Beissel ang. Arb. Bd. II, p. 9 a.
[5] ebenda p. 10 a.
[6] ebenda p. 9 b.

schmückt ist, oder es wird in stärkerem Mass wie früher das Gemälde als Altarschmuck benutzt. Der späteste flämische Schnitzaltar gotischer Art ist der schon genannte in Villers-la-Ville. Bei der Restauration dieses Werkes soll auf seiner hinteren Seite die Jahreszahl 1538[1] gefunden worden sein. Ungefähr in dieser Zeit würde also die Agonie des flämischen Schnitzaltars liegen.

Wie bei anderen Kunstgattungen und in anderen cisalpinischen Ländern, so zeigt auch die Entwicklung des gotischen Schnitzaltars in Flandern wie gut vorbereitet die sog. Renaissance dahin kam. Weit davon entfernt, plötzlich und unerwartet zu erscheinen, hatte man ihr seit langer Zeit vorgearbeitet. Einige ihrer Prinzipien waren schon bei Jan Bormans früheren Werken sehr deutlich vorhanden (vergl. pag. 22 auch pag. 30 f.).

Der Schnitzaltar enthielt im Anfang eine Reihe nebeneinander gestellter, kastenförmiger Nischen mit lose zusammengefügten einzelnen Figuren. Diese werden mehr und mehr zu wirklichen Nischengruppen, welche je später, desto m a l e r i s c h e r wirken — Pasquier Bormans Heerenthaler Altar wirkt direkt wie eine Uebertragung eines B. van Orley'schen Gemäldes. In dem Verhältnis der Nischen zueinander zeigt sich ein immer kräftigeres Verlangen nach e i n h e i t l i c h e r W i r k u n g.

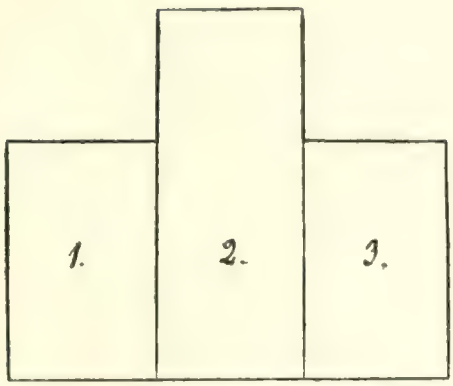
Diese beiden Ziele, m a l e r i s c h w i r k e n und e i n h e i t l i c h w i r k e n sind eigentlich der Natur eines gotischen Schnitzaltars entgegen.

Der malerischste Altaraufsatz ist selbstverständlich ein Gemälde, und die einheitliche Wirkung wird am vollkommensten erreicht von einem skulpierten Retabel nach italienischer Art.

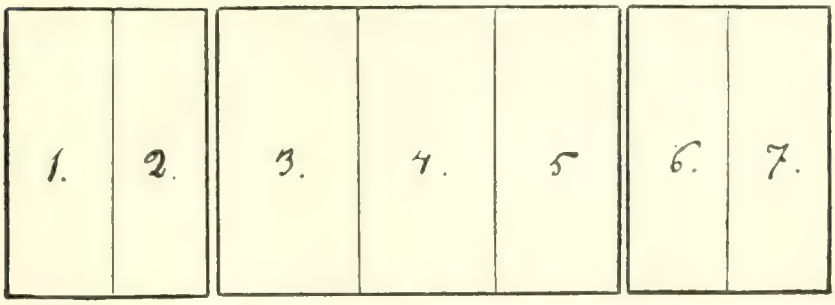
Der Italianismus nimmt somit keineswegs den Schnitzaltären brutaler Weise das Leben. Der gotische Retabel hatte sich aus eigener Kraft soweit entwickelt, dass er schliesslich vor der Tür des neuen Geschmacks stand, und Einlass begehrte.

Der Italianismus machte ihm auf, und es ist eine Geschmackssache zu beurteilen, ob der Schritt über die Schwelle den Todesschritt oder den Schritt in eine neue Entwicklungsphäre hinein bedeutete.

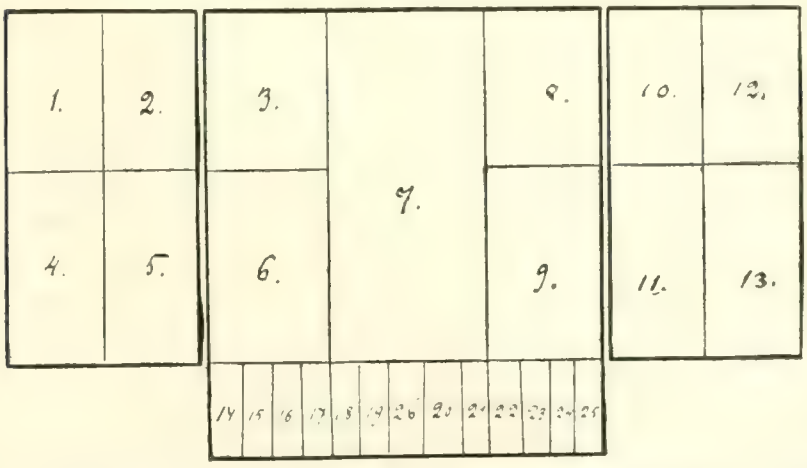
[1] Der Altar ist jetzt eingemauert und folglich kein Datum darauf sichtbar. Nach mündlicher Mitteilung des Pfarrers der Kirche kam die von Beissel angegebene Jahreszahl — 1538 — bei der Restauration zum Vorschein.



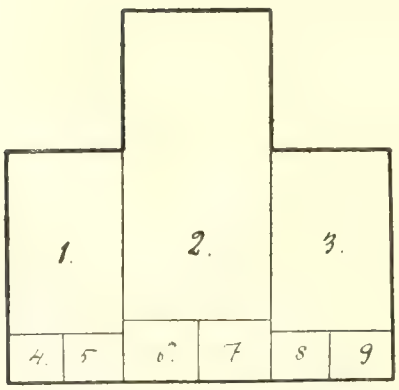
I. Schnitzaltar mit Kurt Rogges Wappen in der Strengnäser Domkirche, ohne die Flügeltüre. 1. Dornenkrönung Christi. 2. Kreuzigung. 3. Auferstehung. Höhe 2,60 m, Breite 2,50.



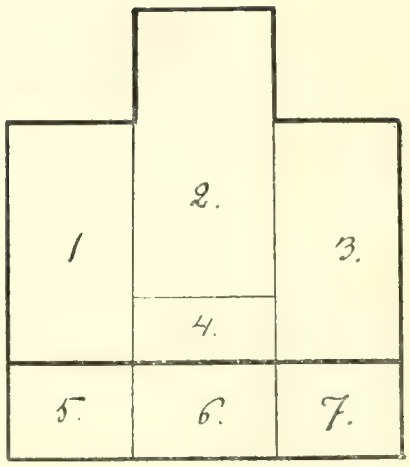
II. Der Schnitzaltar «mit dem Knabenkopfe» in der Strengnäser Domkirche mit aufgemachten Türen. 1. Einzug Christi in Jerusalem. 2. Gethsemane. 3. Ecce homo. 4. Kreuzigung. 5. Beweinung. 6. Christus zeigt sich seinen Jüngern. 7. Himmelfahrt Christi. Höhe 2,50 m, Breite des Corpus 3,80 m.



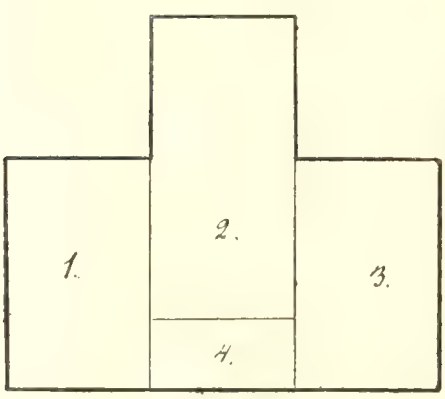
III. Schnitzaltar in der Pfarrkirche zu Güstrow mit aufgemachten Flügeltüren. 1. Abendmahl. 2. Gethsemane. 3. Christus vor Kaiphas. 4. Ecce homo. 5. Christus vor Pilatus. 6. Kreuztragung. 7. Kreuzigung. 8. Kreuzabnahme. 9. Beweinung. 10. Grablegung. 11. Auferstehung. 12. Christus zeigt sich seinen Jüngern. 13. Noli me tangere.



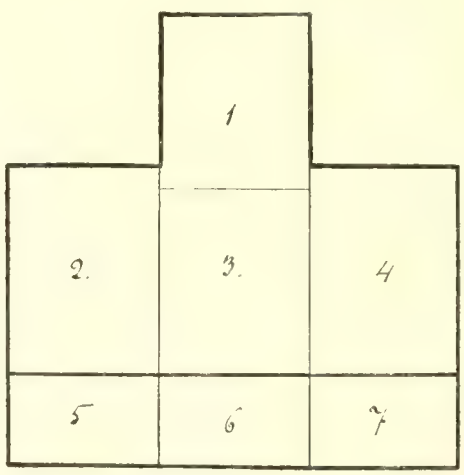
IV. Schnitzaltar in der Kirche von Villberga und im nördlichen Querschiff der Vesteråser Domkirche, ohne die Flügeltüre. 1. Kreuztragung. 2. Kreuzigung. 3. Beweinung. 4. Mariä Besuch. 5. Ankunft in Bethlehem. 6. Geburt Christi. 7. Beschneidung Christi. 8. Anbetung der Könige. 9. Darstellung im Tempel. Höhe ca. 2,65, Breite 2,56 m.



V. Schnitzaltar in der ehemaligen Brigittinerkirche zu Vadstena, ohne die Flügeltüre. 1. Heilige Sippe. 2. Glorifikation Mariä. 3. S. Ursula. 4. Tod Mariä. 5. Fusswaschung. 6. Abendmahl. 7. Gethsemane. Höhe 2,60, Breite 2,21 m.



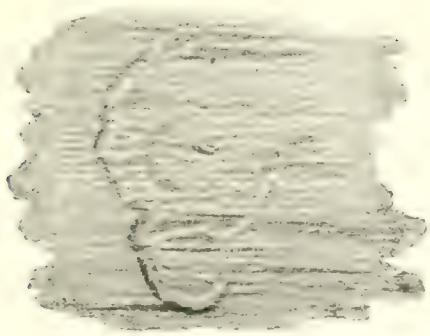
VI. Schnitzaltar im Kirchenmuseum zu Strengnäs, ohne die Flügeltüre. 1. Vermählung Mariä. 2. Geburt Christi. 3. Anbetung der Könige. 4. Die heilige Sippe. Höhe ca. 3,00 m, Breite 2,70 m.



VII. Schnitzaltar in der Kirche von Jäder in Södermanland, ohne die Flügeltüre. 1. Kreuzigung. 2. Vermählung Mariä. 3. Geburt Christi. 4. Anbetung der Könige. 5. Fusswaschung. 6. Abendmahl. 7. Gethsemane. Höhe ca. 2,70 m, Breite 2,60 m.

VIII. Marke auf dem Schnitzaltare in Vadstena.

IX. Marken auf dem Schnitzaltare in der Kapelle des [illegible] Ritterordens zu Wien.



X. Marke auf einem Schnitzaltare in Strengnäs.

ORTSREGISTER.

	Seite	Fig. Nr.
Amsterdam, Rijksmuseum, Statuetten von Jacques de Gérines	10.	6.
Botkyrka, Schnitzaltar	27, Anm. 1.	
Brüssel, Hotel de Ville, Schnitzaltar	45.	
Brüssel, Musée des arts décoratifs, Claude de Villas Retabel	9.	3.
Brüssel, Musée des arts décoratifs. S. Georgsaltar	20—23.	11.
Danzig, Marienkirche, Schnitzaltar s. Wien		
Dijon, Schnitzaltäre	7. 10.	1. 4.
Dillnäs, Schnitzaltar	27, Anm. 1.	
Gheel, Hochaltaraufsatz	35. 36.	41. 42.
Gheel, Passionsaltar	14. 15.	9.
Güstrow, Passionsaltar	24—26.	III, 12. 18. 19. 20. 22. 24. 25. 26. 29.
Hackendover, Schnitzaltar	8. 10.	2. 7.
Häfverö, Schnitzaltar	29, Anm. 1.	
Heerenthals, Schnitzaltar	36, Anm. 1. 40—42.	49.
Jäder, Schnitzaltar	34—38.	VII, 28. 31. 40. 44.
Léau, Schnitzaltar	9. 11.	7.
Lombeek, Schnitzaltar	45.	
Löwen, s. Brüssel, S. Georgsaltar		
Sala, s. Vesterås, Museum		
Skånela, Schnitzaltar	44.	46.
Skärskind, Schnitzaltar	27, Anm. 1.	
Stockholm, Historisches Museum, Antwerpener Schnitzaltäre	2. 27, Anm. 1.	
Stockholm, Historisches Museum, Lübecker Altar	2.	
Stockholm, Historisches Museum, S. Georgsgruppe	19.	
Stockholm, Nordisches Museum, Kaiserstatuette, s. Vesterås Museum		
Strengnäs, Domchor, Schnitzaltar mit dem Wappen Rogges	12—14	II. 8.
Strengnäs, Domchor, Schnitzaltar «mit dem Knabenkopfe»	16—19. 44.	I. X. 10.
Strengnäs, Kirchenmuseum, Schnitzaltar	33. 34.	VI, 36. 37. 38.
Ternant, Schnitzaltar	8. 10.	
Vadstena, Schnitzaltar	29—32.	V, VIII, 27. 30. 32. 34. 35.
Veckholm, Passionsaltar	44.	47.
Vesterlöfsta, Schnitzaltar	27, Anm. 1.	
Vesterås, Dom, Passionsaltar von Borman	27—29.	IV, 16 23.
Vesterås, Dom, Schnitzaltäre Antwerpener Schule	27, Anm. 1.	
Vesterås, Museum, Schnitzaltar	42. 43.	50. 51.
Villberga, Passionsaltar	27—29.	IV, 17. 21. 39.
Villers-la-Ville, Schnitzaltar	45. 46.	
Wien, Kappelle des deutschen Ritterordens, Schnitzaltar	36. 37.	IX. 43.
Ytterenhörna, Passionsaltar	44.	48.

VERZEICHNIS DER AUTOTYPIEN.

Seite

Fig. 1 Nischengruppe aus einem Altarschreine von J. de Baerza im Museum zu Dijon, 1390—1392 7
» 2 Nischengruppe aus dem Altarschreine von Hackendover um 1400 . 8
» 3 Nischengruppe aus dem Altarschreine Claude de Villas im Brüsseler Kunstgewerbemuseum um 1470 9
» 4 Statuette aus dem Schnitzaltar von Baerza, S. Georg darstellend . . 10
» 5 Nischengruppe aus dem Altarschreine von Hackendover 10
» 6 Statuette aus Bronze, wahrscheinlich von Jacques de Gérines, um 1450 10
» 7 Statuette aus einer Gruppe des Altares von Meister Arnold, in S. Léonard zu Léau, 1478—1479 10
» 8 Nischengruppe aus dem Altarschreine mit dem Wappen Rogges im Dom zu Strengnäs ca. 1490 12
» 9 Nischengruppe aus dem Passionsaltare in S. Dimphna in Gheel, ca. 1490 14
» 10 Nischengruppe aus dem Altar mit der Knabenkopf-Marke im Dom zu Strengnäs, ca. 1490 16
» 11 Nischengruppe aus dem Altar von Jan Borman im Brüsseler Kunstgewerbemuseum, 1493 20
» 12 Nischengruppe aus dem Altarschrein von Jan Borman in der Stadtkirche zu Güstrow um 1522 . . . . . 25, 28
» 13 Detail aus der Kreuzigungsgruppe im Strengnäser Altarschreine mit dem Wappen Rogges 14
» 14 Detail aus der Kreuzigungsgruppe eines Schnitzaltares in der Vesteråser Domkirche 28
» 15 Detail aus der Kreuzigungsgruppe eines Schnitzaltares in Villberga . 28
» 16 Kreuztragunggruppe aus dem Vesteråser Altarschreine 28
» 17 Kreuztragunggruppe aus dem Villbergaer Altarschreine 28
» 18 Kreuztragunggruppe aus dem Güstrower Altarschreine 28
» 19 Ecce homo-Gruppe aus dem Güstrower Altarschreine 24
» 20 Christus vor Kaiphas aus dem Güstrower Altarschreine 25
» 21 Beweinungsgruppe aus dem Villbergaer Altarschreine 28
» 22 Beweinungsgruppe aus dem Güstrower Altarschreine 28
» 23 Beweinungsgruppe aus dem Vesteråser Altarschreine 28
» 24 Grablegung Christi aus dem Güstrower Altarschreine 28
» 25 Kreuzabnahme aus dem Güstrower Altarschreine 28

Seite

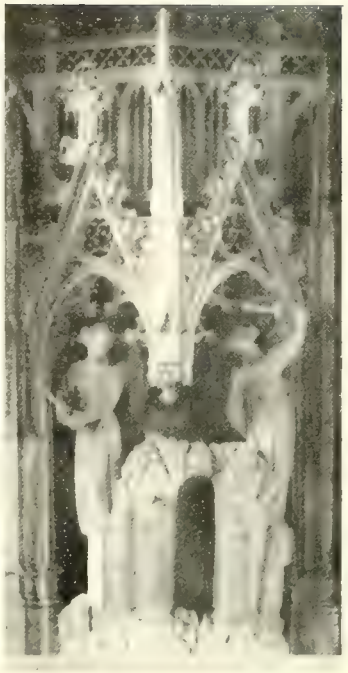
Fig. 26 Gethsemanegruppe aus dem Güstrower Altarschreine 30
» 27 Gethsemanegruppe aus dem Vadstenaer Altarschreine 30
» 28 Gethsemanegruppe aus dem Jäderschen Altarschreine 35
» 29 Abendmahlgruppe aus dem Güstrower Altarschreine 30
» 30 Abendmahlgruppe aus dem Vadstenaer Altarschreine 30
» 31 Abendmahlgruppe aus dem Jäderschen Altarschreine 35
» 32 Verherrlichung Mariä, aus dem Vadstenaer Altarschreine 30
» 33 Himmelfahrt Christi aus dem Strengnäser Altarschreine mit der Knabenkopfmarke 17, 30
» 34 Heilige Sippe, aus dem Vadstenaer Altarschreine 31
» 35 S. Ursula, aus dem Vadstenaer Altarschreine 31
» 36 Vermählung Mariä, aus einem Altarschreine im Strengnäser Kirchenmuseum 33
» 37 Christi Geburt, aus demselben Altarschreine 34
» 38 Anbetung der drei Könige aus demselben Altarschreine 34
» 39 Anbetung der drei Könige aus dem Villbergaer Altarschreine . . . 34
» 40 Corpus des Jäderschen Altarschreines 35
» 41 Martyrium der heiligen Dymphna, Gruppe aus dem unteren Teile des Altaraufsatzes in S. Dymphna zu Gheel 36
» 42 Heilung von Kranken durch die Hilfe der heiligen Dymphna, Gruppe aus dem oberen Teile desselben Altaraufsatzes 36
» 43 Geisselung Christi. Gruppe aus dem Schnitzaltare in der Kapelle des deutschen Ritterordens in Wien 37
» 44 Fusswaschung der Apostel. Gruppe aus dem Jäderschen Altarschreine 35
» 45 Fusswaschung der Apostel. Gruppe aus dem Vadstenaer Altarschreine 35
» 46 Joachim und Anna an der goldenen Pforte, Gruppe aus dem Altarschreine in Skånela 43
» 47 Kreuzigungsgruppe aus dem Altarschreine in Veckholm 43
» 48 Ecce homo, Gruppe aus dem Altarschreine in Ytter-Enhörna . . . 42
» 49 Gesamtansicht des Schnitzaltares von Pasquier Borman in Herenthals 40
» 50 Gesamtansicht des Schnitzaltares von Pasquier Borman in dem Vesteråser Altertums-Museum 41
» 51 Statuette aus oben genanntem Altre, im Nordischen Museum zu Stockholm 41

1. DIJON

2. HACKENDOVER

3. CLAUDE DE VILLAS RETABEL

4. DIJON



5. HACKENDOVER

6. JACQUES DE GÉRINES

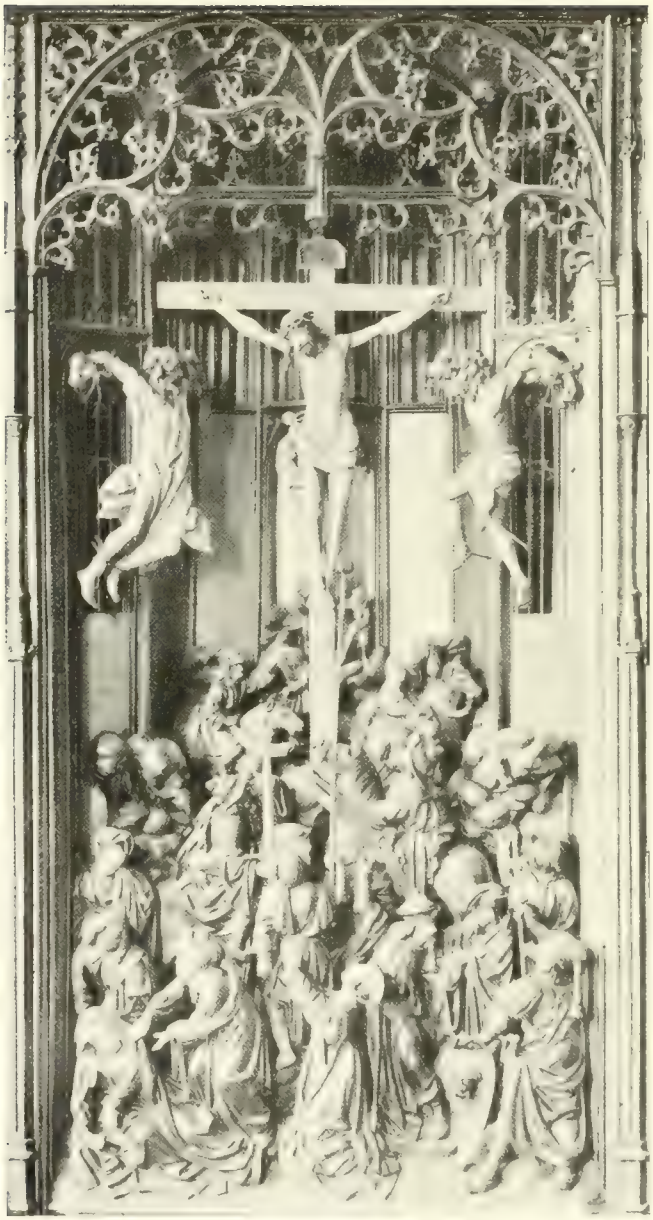
7. LÉAU

S. STRÄNGNÄS

G. GHEEL

10. STRÄNGNÄS

II. BRUXELLES



12. GÜSTROW

13. STRÄNGNÄS

14. VÄSTERÅS

15. VILLBERGA

16. VÄSTERÅS

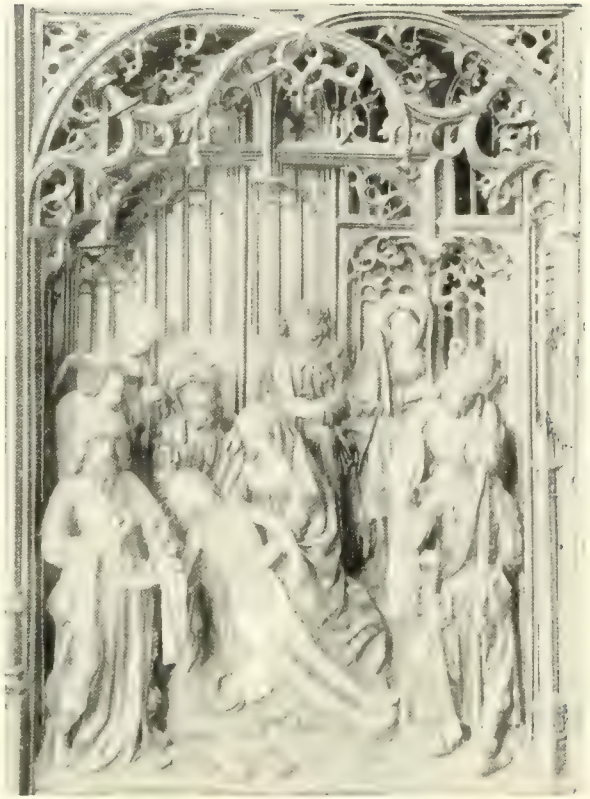
17. VILLBERGA

18. GÜSTROW

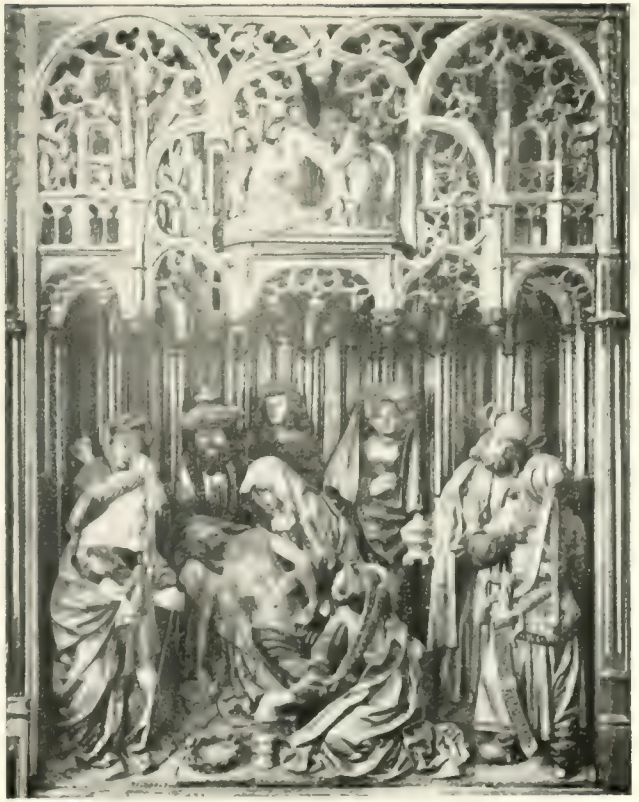
19. GÜSTROW

20. GÜSTROW

21. VILLBERGA



22. GÜSTROW



23. VÄSTERÅS

24. GÜSTROW

25. GÜSTROW

26. GÜSTROW

27. VADSTENA

28. JÄDER

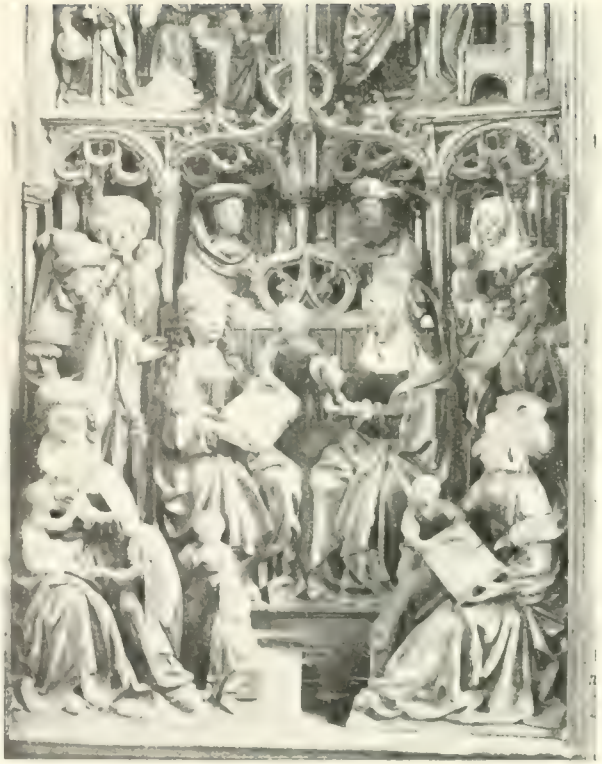
29. GÜSTROW

30. VADSTENA

31. JÄDER

32. VADSTENA

33. STRÄNGNÄS



34. VADSTENA

35. VADSTENA

36. STRÄNGNÄS

37. STRÄNGNÄS

38. STRÄNGNÄS

39. VILLBERGA

40. JÄDER

41. GHEEL

42. GHEEL

43. WIEN

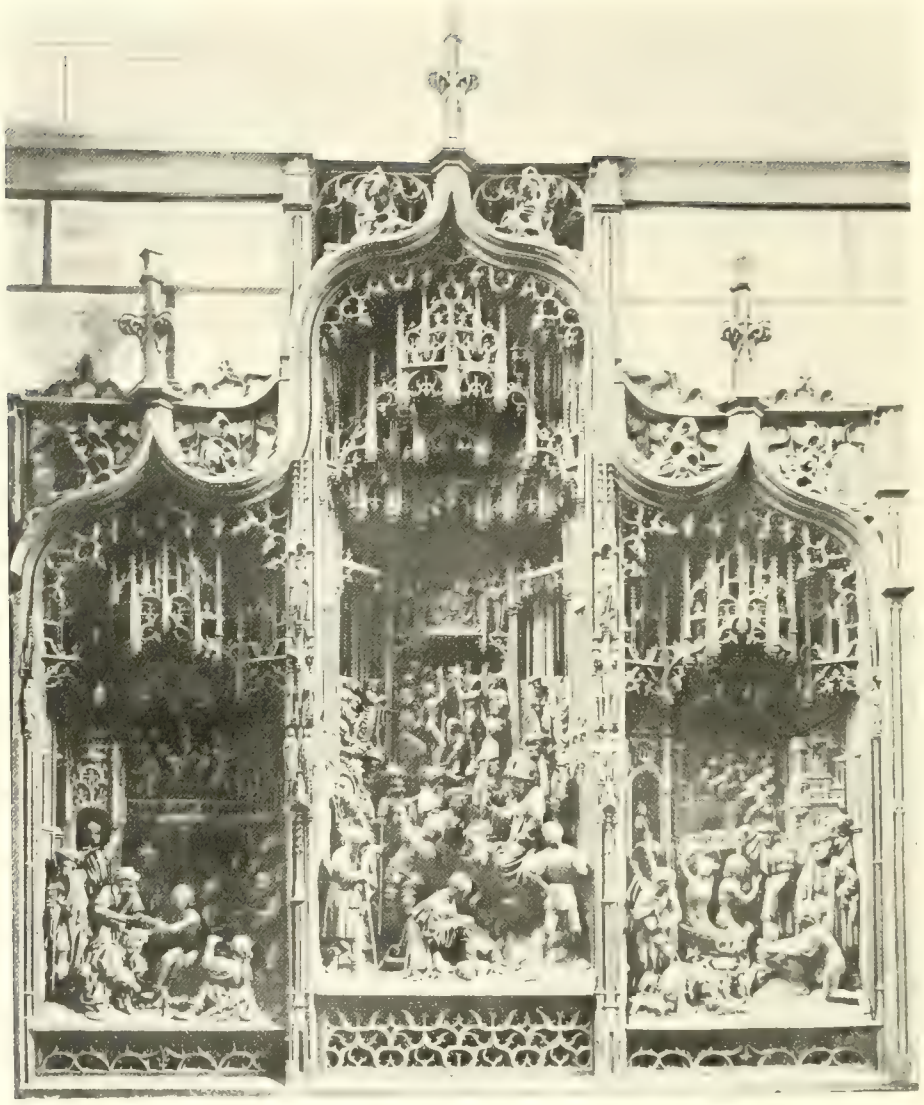
44. JÄDER

45. VADSTENA

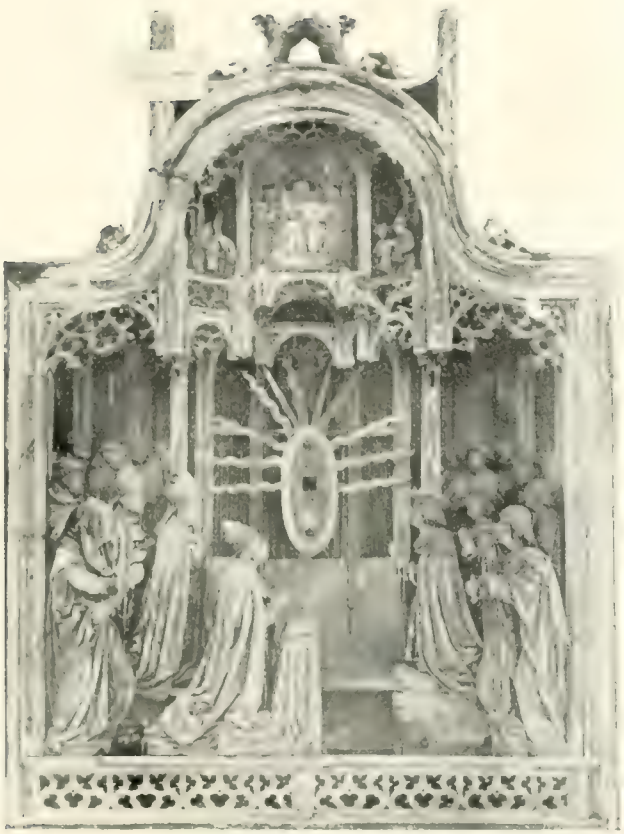
46. SKANELA

47. VECKHOLM

48. YTTERENHÖRNA



49. HEERENTHALS



50. VÄSTERÅS

51. NORDISKA MUSEET

STOCKHOLM 1903
HASSE W. TULLBERGS BOKTRYCKERI

Verlag von J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

MALER-AESTHETIK

VON **HERMANN POPP.**

8°. M. 7.—

DAS PROBLEM DER FORM IN DER BILDENDEN KUNST

VON **ADOLF HILDEBRAND.**

Vierte unveränderte Auflage. 8°. 127 S. M. 2.—

«Niemand wird das Buch ungelesen lassen, der es ernst mit der Kunst meint. Es gibt in der ganzen Kunstliteratur nichts, was sich hier in Vergleich stellen liesse.» Allgemeine Zeitung.

«L'auteur expose avec concision et ingéniosité, une théorie psychologique du relief et de la vision «dimensionnelle» ou «stéréométrique», qui mérite d'autant plus notre attention qu'il l'a puisée dans son expérience d'artiste.» Revue philosophique.

DAS WESEN DER MODERNEN LANDSCHAFTSMALEREI

VON **FR. LEITSCHUH.**

8°. 368 S. M. 6.—

DAS WERDEN DES BAROCK BEI RAPHAEL UND CORREGGIO

NEBST EINEM ANHANG ÜBER REMBRANDT

VON **JOSEF STRZYGOWSKI.**

Mit drei Tafeln.

4°. 140 S. M. 6.—

PETRUS PICTOR BURGENSIS DE PROSPECTIVA PINGENDI

Nach dem Codex der Königlichen Bibliothek zu Parma, nebst deutscher Uebersetzung zum erstenmale veröffentlicht

VON DR. **C. WINTERBERG.**

Band I. Text. Mit einer Figurentafel. — Band II. Figurentafeln, der dem Texte des Manuskripts beigegebenen geometrischen und perspektivischen Zeichnungen in autographischer Reproduktion nach Kopieen des Herausgebers.

4°. 79 und CLXXXVIII S. nebst 80 Figuren. M. 25.—

«Ein seit langer Zeit von den Kunsthistorikern erhofftes und erwartetes Ereignis ist eingetreten. Der unbekannt gebliebene Traktat des umbrischen Malers hat durch Dr. Winterberg, welcher als der einzig Berufene hierzu erschien, seine Veröffentlichung erhalten.» Deutsche Literaturzeitung.

DIE ANFÄNGE DES MONUMENTALEN STILES IM MITTELALTER.

EINE UNTERSUCHUNG ÜBER DIE ERSTE BLÜTHEZEIT FRANZÖSISCHER PLASTIK

VON **W. VÖGE.**

Mit 58 Abbildungen und 1 Lichtdrucktafel. M. 14. —

«La doctrine de W. Vœge apporte des vues ingénieuses et neuves; aussi croyons-nous qu'elle a beaucoup de chances d'être bien accueillie, et ceux-là même qui y trouveraient des difficultés devront rendre justice a ce que son système présente de bien lié et de naturel. Mais ce que nous devons signaler surtout et avec d'autant plus d'insistance c'est le caractère rigoureux de sa méthode. l'abondance et la qualité supérieur de sa documentation, une grande sûreté de coup d'œil archéologique, un esprit de comparaison très avisé et servi par une mémoire des plus fidèles, un sentiment vif et pénétrant des conditions d'existence et des premiers efforts de l'art du Moyen-âge, une singulière puissance pour en discerner dans ses divers courants leurs rapports d'analogie et de descendance, pour mettre de l'ordre dans ce chaos apparent et pour y nouer le faisceau d'une féconde synthèse.» Annales du Midi. E. Saint-Raymond.

Von der Serie „**Zur Kunstgeschichte des Auslandes**“ sind erschienen:

1. Heft. Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montañes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. Von Prof. Dr. *B. Haendcke*. Mit elf Tafeln. ℳ 3. —

2. Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. Von Dr. *Fritz Wolff*. ℳ 4. —

3. Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Von Dr. *Emil Jaeschke*. ℳ 3. —

4. Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Von Dr. *Jakob Prestel*. Mit 7 Tafeln in Lithographie. ℳ 6. —

5. Altchristliche Ehedenkmäler. Von Dr. *Otto Pelka*. 4 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

6. Die Darstellung der Anbetung der hl. drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Von *Neena Hamilton*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

7. Die Kirchenthür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Von *Adolph Goldschmidt*. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ. 3. —

8. Die Baugeschichte des jüdischen Heiligthums und der Tempel Salomons. Von Dr. *Jakob Prestel*. Mit VII Tafeln auf zwei Blätter. ℳ. 4. 50

9. Giottos Schule in der Romagna. Von *Albert Brach*. Mit 11 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

10. Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Von *Felix Witting*. Mit 26 Abbildungen im Text. ℳ 6. —

11. Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Alterthum bis zur italienischen Renaissance. Von Dr. *Reinhold Freiherr von Lichtenberg*. Mit 44 Lichtdrucktafeln. ℳ 15. —

12. Die Darstellungen des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Von Dr. *Walter Rothes*. Mit 12 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —

13. Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im I. Jahrtausend von *Oskar Wulff*. Mit 6 Tafeln und 43 Abbildungen im Text. ℳ 12. —

14. Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann von *Johnny Roosval*. Mit 61 Abbildungen.

Weitere Hefte in Vorbereitung.

Lange, Julius. Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst. Aus dem Dänischen übersetzt von *Mathilde Mann*. Unter Mitwirkung von *C. Jörgensen* herausgegeben und mit einem Vorwort begleitet von *A. Furtwängler*. Mit 71 Abbildungen im Texte. 4°. XXXI und 225 S. ℳ 20. —

— Briefe. Herausgegeben von *Peter Köbke*. Einzig berechtigte Uebersetzung von *Ida Anders*. brosch. ℳ 5. — gebd. ℳ 6. —

— Die menschliche Figur in der Geschichte der Kunst von der zweiten Blütezeit der griechischen Kunst bis zu unserem Jahrhundert. Herausgegeben von *P. Köbke*. Deutsche Uebersetzung von *Mathilde Mann*. Mit zahlreichen Abbildungen. Im Erscheinen. etwa ℳ 30. —

— Ausgewählte Schriften. Herausgegeben von *P. Köbke*. Deutsche Uebersetzung von *Jacob Anders*. Mit zahlreichen Abbildungen. Im Erscheinen. etwa ℳ 30. —

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

NA
5060
R6

Roosval, Johnny August Emanuel
Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt der Brüsseler Bildschnitzers Jan Bormann